MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVIII, NR. 7

DIN SUMAR

7/2017

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GEORGE NATSIS

ADRIAN IORGULESCU
ANNOTATIONS ON THE CONTEMPORARY SYMPHONY

GEORGE BALINT
ECHILIBRU ŞI EXCES ÎN COMPOZIŢIA MUZICALĂ

OLEG GARAZ
FORMELE MUZICII:
EXERCIŢII DE COMBINATORICĂ ARHETIPALĂ (I)

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GEORGE NATSIS 3

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL GEORGE ENESCU

FORUMUL INTERNAŢIONAL AL COMPOZITORILOR 21
ADRIAN IORGULESCU
ADNOTĂRI DESPRE SIMFONIA CONTEMPORANĂ 22
GEORGE BALINT
ECHILIBRU ȘI EXCES ÎN COMPOZIȚIA MUZICALĂ 31

STUDII

OLEG GARAZ
FORMELE MUZICII: EXERCIŢII DE COMBINATORICĂ ARHETIPALĂ
(PROPUNERE HERMENEUTICĂ-METODOLOGICĂ) (I) 39

CREAŢII

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAŞ
PASCAL BENTOIU - CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ 69

ESEURI

GEORGE BALINT
ARTA DE CONSUM
- TREI SITUAŢII DE AŞTEPTARE ÎNTRU AFLAREA MISTERULUI - 92

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH GEORGE NATSIS 3

THE "GEORGE ENESCU" INTERNATIONAL FESTIVAL

THE COMPOSERS' INTERNATIONAL FORUM 21
ADRIAN IORGULESCU
ANNOTATIONS ON THE CONTEMPORARY SYMPHONY 22
GEORGE BALINT
BALANCE AND EXCESS IN MUSICAL COMPOSITION 31

STUDIES

OLEG GARAZ
MUSICAL FORMS: EXERCISES OF ARCHETYPAL COMBINATORICS
(A HERMENEUTIC-METHODOLOGICAL PROPOSAL) (I) 39

CREATIONS

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAŞ
PASCAL BENTOIU – THE CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA 69

ESSAYS

GEORGE BALINT
CONSUMERIST ART
– THREE INSTANCES OF WAITING FOR THE REVELATION OF MYSTERY – 92

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu George Natsis

Andra Apostu

Deși astăzi muzica pop trebuie doar să se vândă, în opinia compozitorului George Natsis muzica pop românească se află într-un proces de maturizare. Nu se consideră un optimist ci un realist care vede părțile bune din acest proces rapid de transformare muzicală prin care trec artiștii de astăzi. Ieșind din rândul celor care nu mai văd un viitor muzicii pop din România, George Natsis are curajul de a nominaliza vinovați și de a încuraja demersuri lăudabile.

A.A.: Stimate domnule George Natsis, aș vrea să vorbim în primul rând despre muzica dvs. Privind în urmă am observat o oarecare etapizare, dacă putem spune așa, în activitatea dvs. de muzician. Mă gândesc la o perioadă până în

https://biblioteca-digitala.ro

anii 90, cu *Clopote albe*, ori *Billy Joe King – O poveste din vest* iar mai apoi...?

G.N.: Chiar și acea perioadă de dinaintea anilor '90 poate fi împărțită în două etape; prima mea compoziție pop s-a numit *Oamenii de mâine* și am scris-o atunci când s-a născut fiul meu, în 1984. A fost cântată atunci de acum regretata Marina Scupra. *Clopote albe* a fost prin 1997. Revin la 1984. După această experiență muzicală am plecat într-un 'turneu artistic' – așa se spunea atunci – în Kuweit iar acolo am descoperit muzica americană. Repertoriul cu care m-am întâlnit acolo era unul foarte interesant: fusion, muzică instrumentală dar și pop, și R'nB, cu precădere. Acolo am lucrat cu un DJ – el avea de acoperit 45 de minute iar noi 45 de minute, cântam cu trupa 'Romanticii' dar fără Mircea Drăgan; ne-am împrietenit cu acest DJ iar el chiar ne-a oferit cadou niște casete audio. Am ascultat foarte multă muzică bună; acolo am auzit prima dată de Luther Vandross, Laura Brannigan, The Pointer Sisters, Mezzoforte. Tot atunci se lansaseră faimoasele *I just called to say I love you* a lui Stevie Wonder sau *Hello* a lui Lionel Richie. Am avut, deci, norocul, de a prinde și o perioadă criminal de bună, ca să folosesc un termen extrem.

A.A.: Iar în România ce se întâmpla atunci?

G.N.: Păi în România... nu se întâmpla nimic. În 1985 căutam conserve la Alimentara, lucru pe care mulți l-au uitat sau chiar nu au apucat această perioadă. Problema pentru români atunci era să supraviețuiești, nu să te preocupi de muzică prea tare. Influențele muzicale veneau de pe la Europa Liberă și de la cei care reușeau să plece în afara granițelor. Pe canalele oficiale auzeai doar 'ode...'. Cu aceste influențe pe care le-am adus cu mine am început să scriu niște piese, asta se întâmpla, cum am spus, prin 1985-1986.

A.A.: Și așa s-ar putea contura o primă perioadă de creație?

G.N.: Da, pentru că prima piesă a fost așa... ca de început. Abia după aceea am procesat eu tot ce ascultasem în Kuweit. În 1986 am plecat în Germania Democrată, cu pauze – veneam acasă cam la o lună și jumătate. Cât am stat acolo am compus în continuu iar în perioada scurtă cât stăteam acasă – cam o săptămână de fiecare dată când veneam – stăteam

https://biblioteca-digitala.ro

numai în studio să înregistrez ce scrisesem în Germania. Perioada aceea a scos la iveala vreo șapte piese, toate instrumentale, în stilul, să zic, al formației *Mezzoforte.*

A.A.: Și pentru ce instrumente, cărui tip de formație îi erau destinate aceste compoziții?

G.N.: Ansamblul era unui singur, eu. Îmi luasem un sintetizator cu 32 de preseturi – gândiți-vă ce înseamnă asta față de un sintetizator de astăzi, un *workstation*. Nu-l puteam numi *workstation*; nici nu puteam să îmi programez o secvență, și asta făceam tot eu. Țin minte că Dan Dimitriu așa îmi spunea, 'Ce faci, măi, Sequ?'. Iar eu am replicat intrigat, 'Cum, eu nu sunt securist!'. 'Nu, nu, ești *sequencer*, de-asta îți zic Sequ!' Muzica pe care o făceam era interpretată oarecum live, adică eu trăgeam toate canalele, cu excepția unui tobosar electronic; aia era singura 'secvență' pe care o foloseam dar și pe ăsta îl programam măsură cu măsură, pentru fiecare piesă. Lucrul pe sintetizator, până făceai un sunet, era foarte anevoios pentru că era un sintetizator cu algoritm, cu sinteză FM, trebuia să cunoști o mulțime de proprietăți ale sunetului.

A.A.: Și ce s-a întâmplat cu aceste piese, pentru ce le înregistrați?

G.N.: Le făceam pentru mine, chiar nu aveam o destinație în minte pentru ele. Însă în perioada aia s-a întâmplat un lucru interesant. Le-am înregistrat la televiziune iar benzile multitrack, cele pe care se mixa, au rămas pe acolo prin studioul muzical. Cineva mi-a zis la un moment dat... „am auzit piesele astea ale tale la televizor, erau la 'miră', înainte de 8, pe la 7 jumate". Și am dat și eu drumul la televizor mai devreme – de altfel, de ce ai porni televizorul înainte de începerea programului și să vezi mira? – și mi-am auzit piesele; o zi, două, trei... în fiecare zi, jumătate de oră eram dat pe post. Cum se întâmplase asta? Unul dintre operatorii de magnetofon din TVR a descoperit benzile cu muzica mea, i-au plăcut foarte mult și le-a folosit. Imediat s-a primit un telefon de la cabinetul 2 – ăla mai rău, al tovarășei...– 'ce e cu muzica asta decadentă, imperialistă, pe televizor?' Bineînțeles că a fost chemat operatorul și a spus cui aparținea muzica, că era scrisă de un tânăr compozitor român și atunci a primit ok-ul oficial pentru difuzare. Asta a fost prima difuzare a mea în eter. Cam asta a

https://biblioteca-digitala.ro

fost prima etapă propriu zisă de creație, dacă excludem acea primă piesă scrisă înainte de plecarea mea în Kuweit.

A.A.: Și care a fost următorul pas?

G.N.: Vreau neapărat să spun că a contat foarte mult relația profesională pe care am avut-o cu Dan V. Dumitriu. Acest om extraordinar mi-a deschis 'apetitul' și orizontul pentru muzica vocală. În acea perioadă nu am primit drepturi de autor, abia după anii '90 am fost chemat să îmi ridic banii din drepturi de autor și nu știam de unde sunt; erau de la televiziune, de la difuzările de la miră. În perioada studenției, vorbim de '77-81, deja aveam contract cu teatrul "Constantin Tănase" unde am dirijat, am rulat vreo patru spectacole în doi ani de zile. Apoi am făcut armata ca să devin și eu bărbat... La întoarcere m-am angajat la Școala Populară de Arte iar în plan artistic am mers și spre zona de folk-rock, am făcut câteva turnee cu Victor Socaciu. Până în 1989 când a intervenit o schimbare...

A.A.: Ce schimbare?

G.N.: Îmi aduc aminte că în 1990 a avut loc o ședință extraordinară de reorganizare a Uniunii Compozitorilor, la sediul vechi al Uniunii, la Filarmonică. Atunci îmi amintesc că m-a abordat Horia Moculescu care mi-a zis ' Natsis, de ce nu vii dom'le aici la Uniune? Nu vrei să-ți iei pensia de aici?' Eu, la vremea aceea numai la pensie nu mă gândeam că aveam cam 30 de ani. Altceva a rezonat în mine, ideea de a face parte din elita muzicii românești pentru că Uniunea Compozitorilor asta reprezintă. Până la urmă a dat roade, pentru că Horia știe să fie insistent și are argumente bune când vrea să facă ceva. Al doilea om care m-a motivat a fost Cornel Fugaru care, tot la fel îmi spunea – eu orchestram, făceam negative pe bandă, zeci! – 'Eu nu te înțeleg, tu muncești doar pentru alții? Negativele sună extraordinar, de ce nu vrei tu să îți scrii piesele tale?' Cornel Fugaru mi-a devenit, în timp, unul dintre cei mai apropiați și buni prieteni. Un om care m-a apreciat mai mult decât, poate, meritam. Și pe lista asta îl mai pot pune pe Horia Moculescu și în mod sigur pe Anton Șuteu, un om care m-a apreciat și m-a încurajat foarte mult în ce privește creația muzicală.

A.A.: Deci această schimbare în viața dvs. artistică s-a produs odată cu admiterea în Uniunea Compozitorilor?

https://biblioteca-digitala.ro

G.N.: Într-o frumoasă zi de vară, 14 iunie 1990... afară se auzeau sirene, înjurături... Mineriada... Am dat examen odată cu Mircea Tiberian, tot la Ateneu. Trebuie să spun că era o atmosferă tare apăsătoare din cauza a ce se întâmpla afară. Toni Șuteu era tare speriat, îi era teamă că va trebui să ne baricadăm acolo. Și spun asta pentru că ar trebui să nu uităm lucrurile astea și să nu mai lăsăm să se ajungă aici. Nu face bine nimănui... Așadar, am dat un examen care nu era deloc ușor dar nici greu. Pentru cine știa nu era greu dar pentru cine nu știa era aproape imposibil de trecut. Era vorba o orchestrație pe o formulă de *big band*.

A.A.: Și după ce ați intrat în Uniune ați început, așa cum vă îndemna Cornel Fugaru, să scrieți piesele dvs.?

G.N.: Am început să și scriu, da. Tot cu Televiziunea Română am colaborat pentru piesele mele instrumentale; aveam, cred, deja, vreo două-trei filmări cu piesele mele, în abordări foarte interesante din punct de vedere conceptual. Colaborasem cu Gheorghe Marian – tot vorbim de trecut... – cu Ioana Bogdan, care mi-a făcut o filmare superbă, în care apăream în mai multe ipostaze, ca pianist, chitarist, toboșar, eram un fel de om orchestră, filmat așa pe split screen. Era o piesă oarecum etno dar în stil Al Jarreau, cam pe acolo, un funk așa... Asta îmi plăcea mie în perioada aia, înainte de '90. După '90 am colaborat mult cu Aurora Andronache, în calitate de realizator, pentru piese de-ale mele care urmau să fie difuzate. De asemenea, am colaborat foarte bine și cu Paul Enigărescu cu care sunt prieten și acum, și în special cu Jolt Kerestely, de care pot spune ca mă leagă o prietenie de o viață. Jolly a fost cel care m-a ajutat cu primele mele piese instrumentale (alea de la „miră"). În spațiile lui de înregistrare, după ce făceam 1-2 negative la piesele lui, strecuram și o piesă de-a mea. Ce să zic... un prieten adevărat.

A.A.: Faceți parte dintr-o generație frumoasă, în zona muzicii pop-rock, cu o perioadă de vârf plasată undeva în perioada marilor festivaluri, Mamaia, Cerbul de Aur.

G.N.: Da, cred că da, s-ar putea spune. Sigur că am fost și concurenți, că doar concuram unii împotriva celorlalți. Festivalul 'Mamaia' era scena principală a 'dezbaterilor muzicale'. Era constructiv, deși când îți lua altul premiul nu erai

https://biblioteca-digitala.ro

încântat. Pe vremea aceea, așa am observat, fiecare compozitor (inclusiv eu), avea pretenția, mândria, să fie singurul compozitor al piesei, singurul orchestrator... piesa trebuia să fie doar a lui. Cred că era ceva ce ținea de orgoliu profesional. Foarte puțini erau cei care-și încredințau piesele altor orchestratori care la rândul lor erau compozitori. Orchestratorii erau mai puțini, iar atunci când o piesă era orchestrată de un orchestrator, altul decât autorul piesei, acesta își punea amprenta asupra piesei respective. De multe ori puteai ghici cine este orchestrator după amprenta stilistică, personală. Nu o dată s-a întâmplat ca o orchestrație inspirată să crească valoarea unei piese foarte mult, piesă care poate nu era atât de valoroasă în forma ei brută. Cu toate acestea, repet: mulți compozitori preferau să fie și orchestratorii propriilor creații.

A.A.: Și nu e normal să vrei să ai control total asupra piesei tale?

G.N.: Parțial justificat... Pentru că atunci când citeam pe spatele discurilor cu muzică internațională, la *credits,* vedeam piesa *x*, compozitor unul, orchestrator altul, 'rhythm arrangement' altcineva, ‚strings arrangement' iar altcineva... deci câți orchestratori sunt?? Foarte mulți și totuși ajungeau la un numitor comun. Lucrau împreună și cam așa se face și la noi astăzi. Funcționează. Din păcate nu mai e de actualitate partitura decât la foarte puțini. Mulți compozitori tineri consideră că nu e nevoie să știi note... și, atenție! Mulți instrumentiști consideră că nu e nevoie să știi să citești o partitură, adică e suficient să cânți „din feeling", ca sa citez un tânăr muzician.

A.A.: Mamaia era, deci, cel mai important 'ring' la vremea aceea?

G.N.: Categoric! Mamaia era locul unde se întâlnea elita muzicii ușoare, compozitori, textieri, orchestratori, instrumentiști, soliști etc. De reținut că la Mamaia se cânta 100% live, iar sala era arhiplină.

A.A.: Cum era în 'culisele' festivalului?

G.N.: Păi era destul de simplu, din punctul nostru de vedere. Puteai să ai cea mai grozavă piesă dar bătaia era pe câțiva soliști. Erau vreo trei patru buni, duetul Șerban Georgescu cu Mădălina Manole, Virgil Popescu cu Oana Sârbu, care rămâneau mereu în aceeași formulă. În ceea ce

https://biblioteca-digitala.ro

mă privește, dacă voiam să participăm la creație eu aveam inițiativa pentru că eu participam și eu alegeam interpretul cel mai potrivit. Sigur că și interpretul era interesat, și el participa, pentru că putea să pună în valoare piesa (sau să o distrugă). Țin minte că vorbeam cu Gabi Cotabiță – un stâlp al muzicii pop-rock, fără discuție – după ani și ani, și ne aminteam când mi-a cântat o piesă. *Balada soldatului,* că despre ea este vorba, a fost una dintre piesele foarte difuzate și cu niște versuri scrise într-o metaforă totală, dar o metaforă usturătoare, de către Dan V. Dumitriu. Muzica și ea era cu totul altceva, nu se cânta la noi, un alt stil, și a luat și locul I la Șlagăre la Mamaia. Dar în primul an, la Creație, am participat cu piesa *Mă tem să sper,* piesă de care nu prea s-a mai auzit nimic după... n-a mai avut impactul ăsta grozav pe radio cum au avut altele.

A.A.: Cine selecta piesele ce urmau a participa? Bănuiesc că erau mulți doritori.

G.N.: La vremea aceea selecția se făcea direct la Ministerul Culturii, chiar în biroul Ministrului Culturii (pe vremea aceea Ladislau Hegedus) fără negative, pozitive și alte păcăleli... cu partiturile în față. Partitura avea și muzica și textul și totul era analizat până în cel mai mic detaliu. Îmi amintesc de un asemenea moment când eram acolo cu Cornel Fugaru – cred că prin ’90-’91 – și cu Ionel Tudor. Bătaia era pe Gabi Cotabiță, toți îl voiam ca solist. Problema era ca nu se putea ca Gabi Cotabiță (sau orice alt solist) să cânte trei piese, părea un micro-recital deja iar la Creație trebuiau să fie cât mai mulți soliști. Până la urmă au fost alese două piese, prin vot unanim, a mea și a lui Cornel Fugaru. Cam până prin 1996 am tot participat la Mamaia și la Creație și la Șlagăre.

A.A.: Ce piese de răsunet ați scris în perioada aceea?

G.N.: Piese care au avut mare succes au fost *Micul meu univers,* care a fost pe locul III la selecția națională pentru Eurovision în 1991. Piesa asta a legat prietenia mea cu Adrian Enescu. Lui i-a plăcut piesa atât de mult încât, trecând peste un conflict stupid pe care-l avusesem în trecut, după o ședință de aici de la Uniune, m-a fixat cu privirea și mi-a zis: ‘Auzi?’ Eu am înghețat, avea Adrian o atitudine dar și un fizic impresionant... ‘Extraordinară piesa aia a ta, *Micul meu univers*!’. A doua piesă care a fost de mare succes este *Clopote albe* pe care am

https://biblioteca-digitala.ro

cântat-o ultima dată chiar în iunie, anul acesta, cu Paula Seling. Am scris-o pentru ea, i se potrivește foarte bine. Piesa a fost respinsă la Mamaia dar a fost cântată de Silvia Ștefănescu și a fost premiată la alte manifestări. M-am bucurat tare mult să aflu că Paula Seling a inclus-o în albumul ei 'Best of...'.

A.A.: Nu mergeați și la Cerbul de Aur?

G.N.: Cerbul de Aur a fost grozav dar doar în perioada în care a purtat amprenta unei echipe, respectiv Dumitru Moroșanu și Octavian Iordănescu, realizator fiind Mariana Șoitu. În momentul în care echipa s-a schimbat, Cerbul de Aur nu a mai fost același lucru; doar câteva ediții bune, care au adus niște nume sonore. Păcat că autoritățile locale nu au înțeles că acest festival trebuie susținut, el făcând parte din patrimoniul culturii românești și bucurându-se de o apreciere internațională deosebită.

A.A.: Ce trebuie făcut ca un festival de muzică ușoară să se bucure de succes?

G.N.: Trebuie investit! Dacă nu investești vei avea doar niște șușe.

A.A.: Și mai sunt astăzi festivaluri în care se cântă această muzică românească?

G.N.: Sunt dar nu mai sunt mediatizate. Mamaia atunci era 'top of the top'. Acum este... *Untold* care din punct de vedere al grandorii – lumini, tehnică – este o manifestare amplă. Eu unul, însă, nu pot să ascult – mă scoate din sărite, pur și simplu – o muzică de club care este obsesivă, predictivă, știi de acum că mai urmează 8 măsuri de una, apoi încă 8 măsuri de alta, nu se poate 7 sau 9... Dintre festivalurile care au 'supraviețuit' ca să zic așa, mai există cele de la Amara, Focșani, Brăila... Din păcate cuvântul de ordine e 'vânzarea'. Nu vreau să arunc o anatemă dar trebuie spuse anumite lucruri pentru că trebuie acceptată o anumită realitate.

A.A.: Și care ar fi această realitate despre care vorbiți?

G.N.: La ora actuală există o prăpastie între cele două generații: generația 'dinozaurilor', elita care a avut ceva de spus și care, cred, încă mai are ceva de spus și a căror experiență ar trebui exploatată de către noua generație, pe de-o parte. Pe de altă parte este generația nouă; întrebare, există 'muzică românească'? Poate cineva să le spună celor de la radiouri că

https://biblioteca-digitala.ro

nu difuzează muzică românească? Nu... Ce fel de muzică difuzează, aia e altceva. Cu toate acestea, eu cred că muzica pop românească a început să intre într-un proces de maturizare și mă refer la cei care sunt pe piață de cel puțin zece ani. Hai să ne amintim anii '90. Atunci apăruseră tot felul de tineri entuziaști, era o modă, istoria cerea asta, hai să arătăm că putem schimba ceva. Am ieșit de sub jugul ăla (comunist), avem voie să ascultăm orice iar muzica trebuie să fie cunoscută, cântată. Atunci muzica românească se cânta mai mult în limba engleză și suna prost! Din punct de vedere al orchestrației... fiecare făcea ce putea, cu ce resurse avea la îndemână. Nu existau nici standarde ale sunetului, ale masterului, ceea ce acum există. Se cânta într-o engleză stâlcită, se pronunța cum se pronunța. Iată că peste niște ani de zile nu putem să nu observăm că acum se cântă aproape exclusiv în limba română.

A.A.: Prăpastia dintre cele două generații este creată, așadar, de faptul că ele se exclud una pe cealaltă?

G.N.: Această ruptură dintre generații are la bază cunoașterea sau necunoașterea teoriei muzicale, a noțiunilor despre muzică, a istoriei muzicii; e normal ca pentru a scrie o muzică, de orice gen ar fi ea, să cunoști istoria ei și, pentru generația actuală, asta nu înseamnă istoria muzicii din 2000 încoace.

A.A.: Și ce este de făcut?

G.N.: Eu am întreprins un demers, acela de a folosi întreg patrimoniul muzicii pop românești. În calitate de consilier muzical la una din televiziunile de top din Romania am întreprins acest demers de a folosi în cadrul *talent show-urilor* cât mai multă muzică românească. Nu câștigăm nimic cântând în limba engleză, mulți nici nu înțeleg ce cântă iar dintre ascultătorii noștri, nu știu dacă e vreunul atent la textul piesei. În momentul în care au un mesaj în limba lor, e altceva. Sper ca acest demers al meu să aibă roade, pentru că eu nu vizez numai muzica românească actuală ci și muzica românească mai veche și aici mă refer la o multitudine de piese valoroase. Dintotdeauna a existat *junk*, chiar și înainte de '90. Trebuie făcut totul pentru ca prăpastia asta dintre generații să nu mai existe.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Sunteți cadru didactic la Universitatea Națională de Muzică, cum abordați problema aceasta cu studenții?

G.N.: În postura de profesor am avut plăcuta surpriză ca studenții să mă întrebe... noi nu facem și puțină istorie a muzicii pop românești? Și am intrat cu ei în detalii, le-am vorbit despre stiluri, influențe dar și lucruri mai puțin cunoscute, poate amuzante pentru unii dar care oferă o imagine cât se poate de reală unei lumi care nu mai există. De exemplu, cele mai multe șlagăre se lansau la teatrul de estradă, la "Cărăbuș". După premiera unuia, toată trupa mergea la grădină, la terasă, la *Cina* la bere, iar acolo îi aștepta orchestra care cânta deja piesa care fusese lansată în primă audiție. Așa se promova muzica și tuturor le plăcea acest 'drum'. Am acceptat să predau nu pentru că mă consider un cadru didactic tipic, nu am foarte multă răbdare la treaba asta, ci la insistențele colegilor mei; lucrăm pe piese, le arat lucruri care țin de instrumentație, lucruri specifice. De multe ori cei talentați se complică iar pentru cei mai puțin talentați este extrem de greu... mă refer la limbajul muzical pus în partitură.

A.A.: Dumneavoastră ați avut noroc de o școală de pian extraordinară, una dintre cele mai cunoscute din punct de vedere al metodei excepționale aplicate chiar și până astăzi.

G.N.: Am studiat cu Ana Pitiș și Ioana Minei. O extraordinară școală, poate singura școală adevărată și cu rezultate pe măsură. Pot să zic că la ora actuală, în materie de pianistică, încă mai pot să arăt și altora ce am învățat, știu cum să abordez stilistic o partitură clasică și nu de puține ori mă refugiez la pian, în improvizație.

A.A.: Ce părere aveți despre muzica de astăzi? Ce facem cu junk-ul din prezent care parcă domină?

G.N.: Junk-ul e la nivel internațional. Îți dai seama numai aruncând o privire la topuri. Există și piese valoroase dar există trenduri care vizează ideea principală a industriei muzicale, și anume profitul. La noi e la fel; difuzarea muzicii este problema – pentru că asta ajunge în urechea românului care uneori ajunge să fredoneze ceea ce de fapt nu înțelege sau nu îi place neapărat, doar pentru că aude acea piesă la radio de zeci de ori. Îmi explica cineva din Germania, când eu, uimit, întrebam cum ajung piesele astea junk să fie în top? Că eu auzeam de

https://biblioteca-digitala.ro

zeci de ori pe zi aceeași piesă. Și am înțeles că inițial se plăteau sume considerabile pentru ca o piesă să fie difuzată, să zicem, o lună de zile, zilnic. Ideea era că dacă piesa place, bine, dacă nu, asta e. Dar și dacă plăcea... intra în top. Problema e și la cei care conduc casele mari de producție care urmăresc exclusiv profitul, nu calitatea. Cam ăsta e mecanismul și la noi. Se copiază multă muzică din afară și depinde ce prinde la noi. De exemplu, în prezent există un trend ușor oriental, ceva între *reggaeton* și oriental, care prinde și asta cel puțin de vreun an de zile. Este exact tiparul marelui hit al lui Ed Sheeran, de exemplu, *Shape of you.* Sau *Swalla* a lui Derulo. Ăla e ritmul. Se poartă foarte mult. Ascultam la un moment dat Inna, mi-am zis sa vad cum a reușit să fie așa mediatizată. La fel, tipare... simplu.

Vremurile actuale au adus cu ele o și metodă foarte simplă de 'verificare'. Orice piesă poate fi încărcată pe youtube și strânge vizualizări. În momentul în care strânge suficiente vizualizări ea poate deveni o piesă difuzată în heavy rotation. Abia mai târziu, când și dacă e difuzată masiv la radio putem vorbi de un hit.

A.A.: Vorbeați de un proces de maturizare, la ce vă refereați mai exact?

G.N.: Mulți artiști au înțeles un lucru foarte important, vorbind de acel proces de maturizare. Au zis... bun, eu nu știu note. Că și aici e mărul discordiei, între a ști sau a nu ști note. Eu am zis că poți ști note dar dacă nu ai talent, nu îți folosește la nimic. Toți foștii mei colegii mei de la liceu cu care chiar de curând m-am revăzut odată cu 40 de ani de la absolvirea liceului, știu note, dar nu toți au făcut ceva în muzică. Cert este că nu aici este problema. Câți din marii artiști în trend știu note? Dar ei știu că trebuie să se înconjoare de oameni profesioniști. Este un lucru foarte bun și aici este cheia acestei 'maturizări'. Și la noi a început să fie la fel, artiștii și-au dat seama că e bine să se înconjoare de oameni care știu muzică, de profesioniști. Ok, eu am ideea asta dar o dau mai departe unui profesionist care o va face să sune bine pe trupă. Smiley, de exemplu, are o trupă foarte bună, el chiar este un personaj cu care am avut surprize plăcute din punct de vedere profesional. Are, de pildă, un tobosar excelent, Marcel Moldovan, cu care eu am cântat în

https://biblioteca-digitala.ro

turneul european în care am dirijat orchestra care l-a acompaniat pe Steve Vai. Marcel a făcut față cu brio unei partituri extrem de dificile. Acesta este doar un exemplu, lista poate continua.

Mulți dintre tinerii muzicieni care ajung să fie pe lângă vedete, cei care alcătuiesc echipa din jurul unei vedete, sunt absolvenți de Conservator, sunt tineri foarte talentați, știu asta pentru că lucrez cu ei. Și ei vor să își facă o trupă, o carieră în muzica pop și nu au cum dacă nu au susținere; merg pe lângă acești oameni deja lansați, în studiouri, lucrează împreună... Sunt instrumentiști foarte buni care lucrează piesele acestor vedete. De aceea sunt de părere că lucrurile merg într-o direcție bună, profesionistă. Nu neapărat acceptabilă pentru cei care s-au obișnuit doar cu muzica scrisă pe note și cântată de orchestră, dar trebuie să recunoaștem că e foarte important ce este și... dincolo de note. Eu sunt încrezător, văd partea bună, văd oameni care vor să se înconjoare doar de profesioniști. Sigur că în pleiada asta sunt și oameni care neagă orice ține de trecut. Tendința asta e veche; tot ce e în spate e expirat. Eu, însă, asta văd, un proces evolutiv bun. Nu știu cât va dura, e ceea ce simt acum. Sunt artiști care doresc să colaboreze cu oameni cu experiență și îi apreciază, se leagă punți după multe rupturi (și pentru aceste rupturi ambele părți sunt vinovate!). S-au pus niște etichete și s-au creat bariere care nu ar trebui să existe.

A.A.: Cu ce artiști ați colaborat și mai colaborați în prezent?

G.N.: Daca ne referim la trecut, pot spune ca am colaborat cu aproape toți artiștii pop din țară și am orchestrat pentru mulți compozitori. În prezent am o colaborare (o serie de concerte) cu Aurelian Temișan care face totuși parte din generația veche un pic, chiar dacă nu suntem de-o vârstă (tot la Mamaia s-a lansat și el!).Am colaborat cu Delia, care are o voce extraordinară, nu este o voce făcută pe computer, atenție! Că acum se poartă muzica 'făcută'. Pe lângă ea, cu aceeași calitate deosebită și fără ajutorul computerului mai sunt Andra, Loredana... pe Loredana o știu de la 14 ani, una dintre primele ei piese a fost o compoziție de-a mea. În timp, Loredana este o artistă care s-a reinventat permanent și a și avut succes în

https://biblioteca-digitala.ro

fiecare ipostază. Pornind de la muzica lui Kerestely sau Țeicu, după aceea cu Adrian Enescu, cu Mihai Ogăşanu, până la Agurida, demonstrează o incredibilă versatilitate. Un alt exemplu ar fi colaborarea mea cu trupa VUNK. Am orchestrat și dirijat un concert Vunk plus orchestra de pop simfonic. Au avut și un unplugged cu un cvartet de corzi. Și se pare că se va repeta concertul simfonic în curând. Nu sunt singurii, mai sunt și alții. În spatele acestor show-uri este o muncă titanică, dar și cu satisfacții pe măsură.

A.A.: Vă puteţi da seama, la o primă audiţie, dacă o piesă va avea succes?

G.N.: Îți dai seama pentru că 'rămâne'. Eu am avut senzația asta cu piesa Deliei, *Ce are ea.* Este preferata mea și am și orchestrat-o într-un mod special pentru concertul ei, începând cu o introducere de corzi care nu era și care mergea înspre Debussy, Prokofiev... apoi se liniștea și începea pianul simplu de tot.

A.A.: Și apropos de pianul simplu... există acum o tendință spre simplificare, spre disoluție a acompaniamentului în muzica pop?

G.N.: Așa este. Școala veche de muzică ușoară era cea care tindea să armonizeze cât mai mult iar construcția melodică era foarte importantă. Acum linia melodică este mai mult ritmică decât melodică; există, poate, motive scurte care se reţin – dar asta e o treabă veche care se practică demult, de cel puțin 20 de ani, o spunea chiar Laurențiu Profeta; când compui nu face melodii lungi, nu ești Rachmaninov, pune motive scurte, așa se reține.

Nu putem să nu ținem cont de ce se întâmplă în jurul nostru: ceea ce observ e ca trăim sub imperiul depresiei – e un sindrom actual pe care îl resimțim cu toții – și sub imperiul autoizolării. Dacă acum 20 de ani – nu știu dacă apreciez bine perioada – mergeam acasă și intram pe internet puțin să văd ce mai e interesant pe acolo (nu aveam internetul la purtător), acum am luat și eu un smartphone, laptop... am orice informație la dispoziție. Și putem transmite multe informații în timp real: cum e piesa? Uite, așa e piesa, îți trimit acum pe email, pe whatsapp... Nu putem să refuzăm tehnologia în domeniul comunicării, este foarte utilă. Și totuși trăim sub imperiul

https://biblioteca-digitala.ro

depresiei și al autoizolării, iar muzica reflectă treaba asta în mare măsură.

A.A.: Și care este preocuparea principală a muzicii pop?

G.N.: Preocuparea este pentru „beat”, el este cel care diferențiază acum genurile, nu armonia sau mersul melodic. Pot să vorbesc cu studenții mei o grămadă dar când spun beat-ul cutare... știm clar la ce ne referim. Dacă vorbim, de pildă, de muzica braziliană, de bossa ori samba; sigur că armoniile sunt mai complexe dar, de exemplu, un chitarist bun care știe să acompanieze bossa nova nu va cânta niciodată pe 6 corzi, sau pe 5 corzi, ci pe 2 sau 3. Adică e un lucru pe care l-am învățat, culmea, la teoria muzicii... e vorba de intervalele caracteristice. Spuneam acum cuiva... e bună piesa dar la acordurile astea caută să eviți terțele. „Cum adică să evit terța în acord?” Păi în momentul în care ai septimă mică iar terța este eliminată, obții un soi de „pendulare” tonal-modal, prin faptul că o „armonie” formată din două note care rămân constante și un bas care „se plimbă” conferă o mare libertate melodică și un discurs muzical foarte interesant. În fine, discuția poate fi mai lungă, a fost doar un exemplu de „simplificare” armonică folosită în muzica pop (și de ce nu, și în jazz).

A.A.: Se distinge și o preocupare pentru timbru, pentru culoarea sunetului.

G.N.: Pai dacă vreau să am o piesă sau un fragment care să îmi sune a anii ’30 e foarte simplu, transpun totul și dau printr-un filtru care mă plasează fix în anii ’30. Sunt treburi de postprocesare, dar se poate. De exemplu ascultam piesa lui Katy Perry, *Chained to the rhythm,* care are la început o sonoritate ce pare înfundată, îmi vine să-i adaug înalte. Sau trec la altă extremă, Herbie Hancock, a scos celebrul album *Imagine*, s-a reinventat prin *Possibilities,* prin cel cu care a luat Grammy cu Joni Mitchell (*River: The Joni Letters*), prin colaborarea cu Seal, cu Pink, Paul Simon, Peter Gabriel etc. Ceea ce nu știam era că acele „coruri” africane ce apar pe albumul *Imagine* au fost înregistrate... chiar in Africa!

A.A.: O altă dimensiune importantă a muzicii este și muzica pentru film, foarte mult în atenția publicului larg dar și specializat. Ați scris muzică doar pentru un film, de ce nu ați continuat pe linia aceasta?

https://biblioteca-digitala.ro

G.N.: Muzica de film este cu precădere o muzica de stare și trebuie să servească imaginii. Eu am făcut muzica pentru un singur film și nu am lucrat așa cum mi-ar fi plăcut, nu am lucrat pe imagini, am lucrat pe scenariu. În 1990 nu exista posibilitatea de a lucra muzica pe imagine. De exemplu, imaginile din, cred, cel de-al doilea episod din *Lord of the Rings*, în care se dezvăluie munții ăia grandioși, fără muzica lui Enya nu ar fi avut același impact. Sau, pe de altă parte, există filmele fără muzică, și nu de acum ci mai demult, cum e *Păsările* de Hitchcock. Groaznic de apăsător. Și un altul interesant, care are muzică dar tot filmul este un solo de tobe, *Birdman,* cu toboșarul Brian Blade pe muzica lui Antonio Sanchez. La ora actuală posibilitățile sunt practic nelimitate. Pe vremuri dacă scriai o muzică de film aveai orchestră, nu puteai să nu scrii partiturile, să nu orchestrezi. Mi-aduc aminte un documentar în care am văzut o sesiune de înregistrare – muzică de film în America. Orchestra (simfonică) cânta partitura în timp ce dirijorul, care urmărea imaginile pe un ecran mare, avea grijă ca fiecare accent, nuanță, intenție, să fie sincronizate cu imaginea. V-a plăcut muzica din *Pe aripile vântului*? Ei bine, așa se înregistra!

A.A.: Vorbiți-mi de proiectele actuale și de proiectele de viitor.

G.N.: Pai este *Stagiunea de Jazz* cu care intrăm în al șaptelea an. Sincer, nu am sperat și nu am crezut că va dura atât dar am avut surpriza ca în ultimul an, din iarnă începând, toate spectacolele să fie sold out. Sigur, sold out la o sală de o sută de oameni dar sold out la un concert cu aceeași trei sau patru oameni pe scenă timp de șase ani eu zic că e un lucru bun. Este adevărat, cu un repertoriu nou dar nu total înnoit, unele teme se mai repetă; la proiectul Michel Petrucciani nu ai cum să nu repeți piesele, alea sunt. Dar iată că de 7 ani acest proiect trăiește. Mai este 'cartea de muncă' care este la Radio și mai am cele câteva ore la Conservator.

A.A.: Cum se susține financiar un eveniment care se repetă anual, cum e Stagiunea de Jazz de pildă?

G.N.: Beneficiem de susținerea Radio România Cultural, e un sprijin constant, apoi Teatrul Act care ne primește în fiecare an, este gazda noastră. Trebuie să spun că Marcel Iureș

https://biblioteca-digitala.ro

este un împătimit al muzicii bune. Gândiți-vă că el a cumpărat acel pian Steinway, pe care îl îngrijește iar pentru mine e o mare șansă să cânt pe un pian foarte bun. Contează enorm, pentru că în cele mai multe cluburi nu există instrumente de calitate. Ori, scuze, nu poți să cânți Petrucciani sau Bill Evans la clapă. Nu sună deloc armoniile alea cum trebuie... Stagiunea este proiectul meu de suflet, ca o gură de aer proaspăt după un an de muncă, mă motivează să cânt și mă ține aproape de instrument, de pian.

A.A.: Deci, cu siguranță, în ultima perioadă sunteți aplecat mai mult spre muzica jazz ori spre a orchestra, și mai puțin spre creație.

G.N.: Am făcut mereu și creație dar orchestrația a fost o constantă în viața mea. Și, sigur, jazz-ul ocupă un loc important în cariera mea.

A.A.: Ați schimba ceva la piesele dvs. acum, dacă v-ați întoarce la ele? Există compoziție perfectă, 'încheiată'?

G.N.: Nu știu, poate la textura melodică aș mai umbla. Aș scrie mai puțin dens ca în trecut, dar atunci așa era stilul. Aș simplifica majoritatea pieselor, ca orchestrație și ca armonie. Acum trendul este altul – foarte interesant – anume acela de a merge pe o structură cât mai liniară, oarecum obsesivă. Nu aș face schimbări doar de dragul de a schimba ci dacă mi se pare că e ceva ce ar merita îmbunătățit. Asta e partea extraordinară a muzicii bune, că nu poți considera 'încheiată' o compoziție, ea se poate în permanență reinventa. Până și muzica lui Bach – pe care, personal, îl consider un compozitor perfect – poate fi reinventată; lucru demonstrat de numeroasele interpretări care îi dau de fiecare dată o cu totul altă perspectivă, dar și de numeroasele prelucrări care, fără a știrbi personalitatea lui Bach, oferă muzicii sale o abordare nouă, de multe ori interesantă.

A.A.: Asta înseamnă și un compozitor bun, nu? Permanența ideilor dar și preocupare constantă pentru noutate?

G.N.: Atât în compoziție cât și în orchestrație e nevoie de exercițiu, de preocupare permanentă. Dacă eu am o perioadă mai lungă în care nu orchestrez și am nevoie să fac un spectacol, primele piese merg mai greu și abia apoi începe

https://biblioteca-digitala.ro

să ‘curgă’. Îți ‘faci mâna’ pe primele piese apoi merge treaba; de fapt creierul este cel care trebuie menținut în stare de lucru.

A.A.: Ce muzică ascultați, ce muzică vă place cu adevărat?

G.N.: O muzică foarte diversă. În principiu jazz; chiar noaptea înainte să adorm îmi pun fie Keith Jarret, Brad Mehldau, în general pian dar nu e singurul jazz pe care îl ascult. Din zona muzicii culte, îmi plac Prokofiev, Ravel, dar și Rachmaninov sau Chopin. Sunt, în schimb, foarte pretențios la interpretări. Mi se întâmplă să văd multe variante și să caut diverse înregistrări din diverse concursuri; îmi mai spun prietenii de câte un interpret mai tânăr, mai puțin cunoscut, merg repede să ascult, să-l văd. Poți să îmi spui că sunt desuet dar eu am rămas tot la Richter. Este foarte greu să ‘treci peste’ Richter, mai ales că am fost la 2 metri de el, când a venit aici în 1976. A avut și proasta idee (glumesc, desigur) să cânte Sonata în Re major de Beethoven, op. 10 nr. 3 pe care eu o pregăteam pentru Conservator. Mi-a făcut rău... nu am mai putut să o cânt o lună de zile, voiam să cânt ca el ceea ce era imposibil. Ce făcea el nu se putea descrie, venea din culise, cu mersul lui și cu privirea peste toți și toate... era în sferele lui. Se așeza și cânta imediat. Altă dată l-am văzut la un bis când a început să cânte înainte să se așeze pe scaun, era fantastic. Își urma pornirea lui din acel moment, nu mai avea răbdare... Din generația mai nouă îmi mai place, la recomandarea prietenului meu Cristi Beldi (cu care am fost coleg de clasă, în liceu), Arcadi Volodos, un pianist de o profunzime deosebită. Și, bineînțeles, Horrowitz.

A.A.: Dar și cu muzica actuală trebuie să rămâneți conectat.

G.N.: Mai ascult și ultimele ‘hituri’ că trebuie să fiu informat, pe deoparte. Pe de alta parte mă interesează direcția în care se îndreaptă muzica, fie că vorbim de pop, rock, dance, R’nB etc... În același timp, însă, am un adânc respect pentru cei care, de-a lungul timpului, au reprezentat ceva pentru muzica românească. Chiar dacă astăzi, muzica lor pare uneori desuetă, valoarea ei este de necontestat.

Sfatul meu pentru tinerii muzicieni este: fiți mereu preocupați de tot ce este nou în muzică, de noile tendințe, stiluri

https://biblioteca-digitala.ro

etc... Dar nu uitați că avem un patrimoniu muzical deosebit de bogat care merită exploatat. Au fost muzicieni, artiști ai scenei care și-au câștigat respectul nu numai față de generația lor, dar și față de generația de astăzi.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A Conversation with George Natsis

George Natsis: In my opinion, Romanian music is moving in the right direction, a professional one. Not necessarily acceptable to those who are only accustomed to music whose scores are actually written and which is played by orchestras, but we must admit that what is... beyond the notes is also very important. I am confident, I see around me people who want to be surrounded only by professionals. It goes without saying that within this elite there are artists who reject anything pertaining to the past. This tendency has always existed: "everything that is behind me is outdated". There are labels and barriers that should not exist.

My advice to young musicians is: be constantly preoccupied with everything that is new in music, with the new tendencies, styles, etc... But do not forget that we have an extremely rich musical heritage that is worth exploring. There have been musicians and performing artists who have won not only the respect of their own generation, but also that of today's generation.

Rectificare

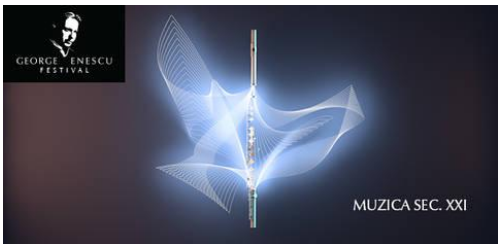
În dialogul pe care l-am avut cu Andra Apostu, publicat în numărul 6/2017, am lansat o afirmaţie inexactă privind primatul folosirii termenului de ***arhetip*** *în muzicologia românească, referindu-mă la o conferinţă ţinută de către Corneliu Dan Georgescu probabil la sfârşitul anilor '70. În realitate, cel dintâi care a recurs la acest termen, preluat – se pare – din surse platoniciene, a fost* ***Octavian Nemescu****, care s-a referit la arhetipuri în piesa sa* ***Concentric****, scrisă la sfârşitul anilor '60. (Nicolae Teodoreanu)*

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL GEORGE ENESCU

Forumul Internaţional al Compozitorilor

Organizat pentru prima dată în cadrul seriei <Muzica Secolului XXI> a Festivalului Internațional „George Enescu”, *Forumul Internațional al Compozitorilor* coordonat de compozitorul şi profesorul universitar Dan Dediu, este o inițiativă mai mult decât lăudabilă, care își propune să reunească muzicieni renumiţi, compozitori de elită, tineri compozitori precum și publicul larg interesat de actualitatea muzicală în spațiul cultural internațional.



Personalități importante ale vieţii muzicale româneşti şi internaţionale şi-au împărtășit crezul muzical, ideile artistice și experiențele în cadrul a 6 evenimente majore cuprinzând conferințe, dezbateri şi mese rotunde: Adrian Iorgulescu, Doina Rotaru, Cornel Țăranu, Octavian Nemescu, Ulpiu Vlad, George Balint, Adrian Pop, Livia Teodorescu-Ciocănea, Mihaela Vosganian, James Macmillan, Magnus Lindberg, Iain Bell, Nimrod Borenstein, Zygmunt Krauze, Dmitry Sitkovetsky, Sven Helbig, Rolf Martinsson, Thomas Larcher, Thierry Huillet, Tim Benjamin, Graham Fitkin, Martin Grütter, Elliot Goldenthal, Detlev Glanert, Ari Ben-Shabetai, Elmar Lampson.

În numerele 7 şi 8 ale Revistei Muzica, vom publica texte prezentate în conferinţele *Ars Poetica* ale *FIC* şi articole referitoare la mesele rotunde şi la tema acestora: *Echilibru şi Exces în compoziţia muzicală.*

https://biblioteca-digitala.ro

The "George Enescu" International Festival

The Composers' International Forum

Annotations on the Contemporary Symphony

Adrian Iorgulescu

For a while I have been preoccupied – from the composer's perspective – with the (sometimes polemic) academic debates on the trajectories and evolutions in the area of orchestral music. I would like to make the initial and necessary specification that I am making a clear distinction between symphonic works and the symphony as a well defined musical species.

The stances assumed in these debates (empirical or sophisticated, supported by arguments or not) primarily focus on the analysis of the symphony, which is justifiable if we reflect on its phenomenological, conceptual, and stylistic impact, as well as on the value that it has proved and imposed on the evolution of the art of sounds. I have noticed, for instance, opinions that postulate – from the perspective of the former avant-garde – the "death" of the symphony today, on the grounds that it represents an outdated matrix of thought, "umbilically" connected to the parameters of a discourse and of an ethos of classical, romantic, post-romantic or neoclassical filiation.

https://biblioteca-digitala.ro

Without going into details, it is certain that the above-mentioned thesis stems from a portfolio of statements pertaining especially to the 6th-8th decades of the past century, statements that constantly aimed to reform the fundaments of the compositional system radically. This massive "makeover", of exaggerated proportions and consequences at times, focused both on the lexical, morphological, and syntactic components, but it also indirectly affected the insertion into the area of genres, species, and constructive (deconstructive) particularities.

One specification: I think the elements of infra- and micro- structure do not categorically influence the global physiognomy of an opus, and all the less so its tonus, its potential of sensibility, such as the elements derived from strategies of empathic transfer. The *connotative substance*, the principles of creation, the techniques of architectural construction descend from a *superior area of the creator*; they are the consequences of a fusion that occurs at the level of the composer's demiurgic personality between the specificity of the adopted pattern and the fervour of sensibility invested in the formative endeavour. The finality of these actions is projected directly against the musical content, that is, against the emotion that carries meaning and produces significance.

The symphonic discourse – marked by clashes, by epic and rhetorical valences, and by monumental stresses – implies resorting to the appropriate ways of configuration and expression. It imposes a particular kind of ideation, the identification of the appropriate material, the use of adequate models, methods and procedures, a vast progression of sound in time suitable for multiple guises and hypostases. Dramaturgy, the flux of energy, plasticity, gestures, coherence over wide areas, the logic of connecting the parts to each other and to the whole, the dialectics of articulation (planes and details, similarities and contrasts, additions and breaches, overlaps and juxtapositions, repetitions and variations), all converge to convey a coherent, complex, relevant and reverberant intellectual and affective message. This message results without mediation from the very prerequisites and

https://biblioteca-digitala.ro

characteristics of the species, as they have been designed, adopted and distilled over the years.

Going back to the diachronic frame of the matter, we shall point out that the "reinvigoration" of the symphony today is incontestably due to the prominent change of references, attitudes and views thanks to the adherence of many contemporary authors to the stylistic and axiological criteria of the postmodern trend. If the avant-garde relied on denying tradition and continuity, postmodernism brings into bold relief the commonalities with the near or remote past, making various syntheses between the previously conquered territories and the new tendencies of Euterpe's realm. One of the purposes of this orientation – and not at all a marginal one – is to bring the audience into the concert hall, to (re)connect it to the recent musical phenomenon, by "wiring" it to the source of consecrated genres, after a period of long reticence towards the creations of sectarian modernism.

At the end of these short general observations, I remark that in fact, technological mutations can be incorporated and adopted within the exigencies of the symphony regardless of the nature of the means or of the logos that are employed (up to a point, of course). Likewise, the present fate of the symphony is enhanced by the existence of certain favourable circumstantial factors – mostly of aesthetic origin –, of the social and cultural practices, of the usual communicational overlaps.

Now I shall proceed with several ideas deduced from my own experience. Over a period of approximately thirty years I have written five symphonies. They define a creed, an evolution and a cumulation of priorities that I by no means consider exemplary. I am simply evoking them as personal, tangential, perhaps useful landmarks and contributions to the matter in hand. Before giving an extremely cursory description of the "pattern" of each of them, I wish to firmly confess my constant preoccupation with searching for other origins and other issues regarding any given opus, with discovering alternative artisanal approaches that should be, it goes without saying, confluent with the exigencies of the species.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Symphony no. 1 – "Nebănuitele trepte" ["The Unsuspected Steps"] is formed of a whole "sliced" into five dynamic accumulative sections, separated by "breaks", and a quasi-static section, all of them interrelated. Based on a modal vein, the material uses as primary element several melodic and rhythmical signals that gradually start to become articulated – each in itself and by contamination with the others. The stratification of these formulas in time and space, in micro- and macro- structures, engenders music that is both repetitive and evolutive, gradually outlined according to the principle of the golden ratio.

2. Symphony no 2 is formed of four dissimilar sections, with numerous changes of course, flux, density, tempo and orchestral arrangement, "welded" to each other in a unitary and uninterrupted narrative. The mostly heterophonic writing introduces various combinations of textures, stratifications and splits between the blocks of sound, as well as symmetries derived from inversions and recurrences on wide surfaces. All in all, the construction entwines and combines the interplay of contrasts, the fragmentation of the discourse, with its obvious evolutive metamorphosis and recalibration.

3. Tackled in the year of J. S. Bach's tricentenary, **Symphony no. 3 for organ and women's chorus** was meant as a homage brought to European scholarly music, making an overview of the most important conquests of human thought and praxis over the past three centuries; obviously, a subjective and selective overview. I have cumulated in this symphony the fusion between polyphony and homophony characteristic of the Baroque, classic transformationalism, progressive continuity and discontinuity, the defining culminations of Romanticism, the rudimentary motorism of Neoclassic origin (Bartók, Stravinsky), as well as a wide range of means borrowed from a more recent portfolio. They all fuse into a personal unitary discourse of obvious postmodern descent.

Concretely, these methods are not taken over as such. This is an endeavour to rediscover orientations that are

https://biblioteca-digitala.ro

perceptible in the music of the past three centuries. It is a conceptual endeavour; it implies getting over polystylism in favour of metastylism. The Bachian choral, partially quoted at the beginning of the symphony, reappears at the climax of part III, contextually suggesting a symbolic filiation, not a manneristic one.

The work is formed of three parts, each with its own ethos, technical means and tempo. These three parts support and enhance each other, configuring a wide dramaturgic arch together. The fluxes of energy, emotion and information are mediated and directed within part II; the latter has a monolithic, accumulative structure, which explodes in an enormous cluster.

4. Symphony no. 4 "Copilandria" ["Childhoodland"] for children's chorus and orchestra uses five key-motifs extracted from the local children's folklore. These motifs, entwined, developed, concentrated and modified, ensure the whole intonational and rhythmic arsenal of the work.

Grosso modo, the edifice is divided into two ample parts connected through a transition. They are flanked by an introductive section and a conclusive one respectively. In their turn, they are preceded and succeeded by a quasi-similar "cover".

5. Formed of three relatively delimited parts, with a selective recapitulative synthesis at the end, **Symphony no. 5** is played without pause and forms a large and dense musical block. It does not contain notable inner breaches; neither does it evince intense expositive, dynamic, agogical, orchestral or expressive contrasts. My (explicitly assumed) configurative aim was to "sculpt" a permanently perceptible monolith of sound, from modified angles and perspectives, which, in the end, implodes and disperses. Concretely, the sonic construct permanently oscillates between the transformational and the non-transformational, between the repetitive and the non-repetitive, between the continuous and the discontinuous, between the simple and the complex, between the predictable and the unpredictable.

https://biblioteca-digitala.ro

Going back to the matter in hand now, I would like to stress the fact that projection and execution impose on any opus, (and on the symphony especially), complex and always singular manoeuvres that require the composer to brace and grant all his creative faculties and availabilities. Not daring to go into the details of the intimate mechanics of an endeavour that is as personalised as it is subtle and difficult to probe, I shall content myself with pointing out several concrete courses of action that can be detected on the conception–deliberation–processing axis. I have named and categorised them as follows:

a) The **incipit** is the virtual model, the original projection whence the lines of force of a potential structure emanate, start and can be traced. The incipit overlaps, as the case may be, with the generating idea, with a line of morphological and genetic action, revealing a profoundly mobilising, propelling character, whether it involves the content, the form, or both. It is the quasi-spontaneous moment when, through revelation, the author pencils his premises, prefigures a trajectory, a horizon *in nuce* regarding his product. I identify it with an inspirational, imaginative kernel whose role is anticipatory and projective. Not seldom does this fleeting illumination remain immaterial, ineffective; and this because its place is rather in the realm of abstraction, rather than in that of the concrete, of the level of action proper. However it might emerge – as a motif, a theme, a rhythmic, melodic, or timbre combination, or perhaps as an intonational or configurative scheme, as a trajectory of sonorities in time –, the incipit constitutes a vaguely contoured, indefinite intuitive and formative start, replete however with germinating sap.

b) The **sources** refer especially to the particularity of the material used, to its intrinsic quality and to its capacity of being developed so that the work might become operational, flexible, and lie at the basis of an emerging convincing, empathic system, able to confer “combustion” upon the whole. I include here the choice of standard processes and procedures, the

https://biblioteca-digitala.ro

establishment of artisanal components and *modi operandi*, the syntactic typology, the tracing of the paradigmatic frame of the phonic object. As complements I also include more concrete matters, such as instrumentation, the orchestral or vocal component, etc. Likewise, the sources include aspects pertaining to the hypothetical emotional echo and impact, as for instance the prefiguration of certain horizons in the sphere of stylistic, expressive or manneristic orientation. Broadly, the elements enumerated above, as well as others, refer to the sketching of certain preparatory, exploratory endeavours of abstract organisation that are an absolute must with a view to the application proper.

c) **Invention** "implies the necessity of a discovery and a realisation," I. Stravinsky explained in his ***Poetics of Music***. "What we imagine does not necessarily take concrete form and can remain virtual, while invention is inconceivable outside its translation into action". This particular concretisation can be manifested both at the level of the apparently insignificant detail and at that of the **whole** edifice. It can start from the general to the particular, or the other way round; it can and must lead to finding optimal solutions of interrelation and integration, of compatibility and combination between the composing elements. Invention ensures the very internal coherence of the musical object, as this stage produces, thanks to certain fine adjustments and multiple decantations, the ordering of the various matrices of operation, the organic connection of the various modules, segments, and sections. I underline that, if at the beginning of the forging stage the future phonic entity reveals itself to the author like a fan of theoretically valid directions, gradually, as the composer advances, by successive eliminations, they become ever scarcer until, finally, one single variant will stand out as ideal to the author. It is the sign that the work has found its own path, its own course or, in other words, its true meaning.

d) **Execution**, the last stage of the compositional action, refers to the implementation of ideas, states of mind, and

https://biblioteca-digitala.ro

strategies previously identified in the musical material. It is synonymous with interpretation, with the work of active, effective processing. It constitutes implicitly the finalisation and crowning of the series of interventions expected by the creator with a view to completing his product. Therefore, that particular configuration settles and proves the validity of the original composition, as well as the connections, arrangements, and already planned schedules, in other words, of the ordering obtained through invention. Only this way does the work become a perceptible reality, replete with sap and plasticity. Moulding allows for the very exteriorisation of the subjective representations pertaining to the artist, in a tangible, communicable, evocative form, able to obtain – as B. Croce asserted – "identity between intuition and expression". I would like to add that processing itself triggers the birth of certain *ad hoc* formative variants, that it frequently introduces adjustments, interpolations, the interference of certain unforeseen factors, which leave their imprint and mark on the finished product. On the same level of creation we include the aspects of refined selection, as well as those of dynamics, agogics, tempo, metronomical indications, expression, a. s. o. The brilliance of a work lies in the artist's concern with finishing the details, with carefully polishing the musical discourse. From this perspective, I appreciate that to a large extent the originality of the opus, its internal and expressive unity, its specific, distinctive aura, and its intrinsic quality are bestowed through execution.

At the end of this analytical journey, I feel the need to punctuate several emphatic concluding:

1. The above-mentioned stages of edification can be applied, in my opinion, to any type of sonic construct (including the so-called "free forms") and to any genre, species, and sub-species that belongs to past or present classic music.

2. Although we have inevitably presented them in their natural order almost strictly –, I want to stress the fact that usually, in the dialectic of the process of creation, these stages merge, intersect, combine, overtake and substitute each other. This happens because our endeavour is alive, kinetic,

https://biblioteca-digitala.ro

emerging, fundamentally metamorphotic, so that it exceeds and outperforms any tentative of schematicism.

3. It is not by accident that I have tried to attach this spreadsheet of stages and facts in relation with the issue of the modern symphony, since we are confronted with sufficient contradictory opinions regarding its present and future profile. I was also motivated by the huge impact that the symphony has had across the ages and on the present state of theory and practice in our field of activity.

4. The inclination of lack thereof, the interest or disinterest manifested by certain composers towards the symphony or by certain musicologists towards its issues are nothing but the resultants of certain individual and optional approaches. With respect to the “demiurgic act” I must note that writing symphonies implies the assumption of a fairly major professional risk because of the consecrated landmarks of value and craft that exist. I would also like to evoke a factor of particular significance, namely the inner call that the author must feel towards a deployment of forces of such a calibre, weight, expansion and substance at the level of ideas and emotions.

(Traducerea în limba engleză: **Alina Bottez**)

https://biblioteca-digitala.ro

Echilibru și exces în compoziția muzicală

George Balint

De curând, ediţia din septembrie a acestui an a Festivalului Internaţional „George Enescu” a găzduit, fapt inedit şi întru totul salutar, un Forum al compozitorilor la care au fost invitaţi să participe o serie de personalităţi din arealul european şi american, inclusiv români. Derulat într-o serie de 6 episoade, formatul a fost machetat pe două dimensiuni: *Ars poetica* – o conferinţă referită unei lucrări sau demers ideatic personal, susţinută chiar de autor; *Masă rotundă* – o discuţie colocvială între câţiva compozitori (alţii, desigur, în fiecare episod), moderată printr-o serie de întrebări adresate de compozitorul gazdă Dan Dediu – el însuşi o remarcabilă personalitate a breslei – şi derivate din genericul *„Echilibru şi exces în compoziţie”*, formulare care, de altfel, îi aparţine. Nu intenţionez să comentez privitor la cele discutate – ceea ce oricum se va face (dacă nu chiar s-a făcut deja) în paginile uneia dintre publicațiile UCMR sau ale UNMB –, ci doar să-mi prezint un punct de vedere propriu, în raport cu genericul meselor rotunde.

Aşadar, prin ce se probează echilibrul şi sub ce aspecte s-ar putea releva excesul în cadrul unei compoziţii muzicale? Dintru început remarc faptul că termenii nu evocă polaritatea unor poziţii complementare, neformând ca atare o pereche de contrarii. Fiecare dintre aceşti termeni provine dintr-o altă zonă de ordine: echilibrul este de ordin calitativ, traductibil ca expresie a unei *adecvări*; excesul este în referinţa unui plan de ordin cantitativ, în sensul de ceva considerat prea mult pe o

https://biblioteca-digitala.ro

anume coordonată a formei sonore, în detrimentul contrariului său de pe aceeaşi coordonată.

Mă voi referi mai întâi la ce am putea înțelege printr-o compoziție muzicală echilibrată. La prima vedere s-ar defini printr-o justă distribuire a diferitelor valori de conţinut muzical în cuprinsul duratei generale a unei lucrări delimitate. Aşadar, pe coordonata lungimii de timp sunt distribuite diferite valori proprii dimensiunilor muzicale (coordonatelor verticale/spaţiale în raport cu orizontala timpului) de intensitate, timbru, înălţime şi ritmuri ale secvenţelor de articulare ale acestora. Criteriile distribuirii sunt condiţionate însă nu de obţinerea unui aspect de echilibru static, ci dinamic, muzica fiind în primul rând *mişcare*. Apoi, efortul compoziţional se focalizează pe obţinerea unei unităţi de expresie, respectiv a unei perspective unificatoare în raport cu diversitatea valorilor de conţinut. Cum mişcarea muzicală implică timp, compozitorul concepe o formă de structurare a acesteia într-un parcurs temporal. Însă diferitele valori muzicale nu sunt elemente fizice concrete, ci doar unități formale de diferite mărimi şi niveluri de ordine. Interfaţa pe care lucrează conceptual compozitorul este doar o planşă de machetare formală care, în concretitudinea ei, nu reprezintă forma muzicală la o scară diminuată, asemănător reducţiilor, ci într-o altă realitate, prin care se descrie doar conturul formal în abstract de sunet, şi, prin aceasta, de latura sa fenomenală.

Însă, chiar dacă nu lucrează nemijlocit cu fenomenalitatea sunetului, compozitorul o are în vedere. El ştie, căci a experienţiat ca instrumentist şi/sau auditor cum se manifestă o anume sonoritate modelată pe una sau alta dintre coordonatele muzicale deja menţionate, iar atunci când concepe se poate conforma sau abate deliberat de la această experienţă. A opera strict/exclusiv cu aspecte de simetrie formală ori cu grade de entropie fizică o putem accepta ca analogie metaforică, gen *ca şi cum*. Pe plan muzical, dată fiind ireversibilitatea timpului, deja o serie de simetrii spaţiale nu mai sunt pe deplin operaţionale, exceptând simetria de translație spre dreapta, tradusă ca repetiție. Apoi, cum elementele de concepţie sunt pur formale, nu putem vorbi de entropie ca

https://biblioteca-digitala.ro

mărime de măsurare a stării de ordine/dezordine a unui sistem fizic.

La propriu, compozitorul lucrează doar cu *stări de mişcare sonoră*, clasificabile sub două generice: stabil/continuu (consecvent/repetitiv); mobil/discontinuu (transformaţional/ schimbător). Luate ca obiecte, aceste stări sunt delimitate pe diferite coordonate muzicale şi manoperate fie după un model preexistent, ca tipar formal, fie prin alte determinaţii, iraţionale sau abstracte, neprobate/neasimilate încă la nivelul efectelor, şi, prin urmare, neclasicizate ca tipare. Important este ca, indiferent de felul distribuirii – prin suprapunere şi/sau prin juxtapunere – şi de meniul de criterii ale ordonării în raport cu timpul, să se obţină o anume identitate sau *chip* al formei lucrării, care, joncţionată cu fenomenalitatea faptului sonor, să comporte un caracter de *expresivitate artistică*. Este exact ceea ce înţeleg prin echilibru.

În stadiul interpretării componistice, ca fapt de primă instanţă, echilibrul unei lucrări muzicale se probează prin/ca expresivitate conceptual-formală. De obicei ni se pare mai lesne să vorbim despre expresivitate în raport cu faptul interpretativ de a doua instanţă, implicând execuţia muzicală efectivă sonor, cântul. Însă şi despre un fapt compoziţional putem spune că este expresiv, chiar dacă exprimatul său se conturează doar la nivelul elaborării formei ca *proiect de configurare sonoră în timp*.

Este important să nu confundăm estetica designului formal cu caracterul muzical degajat de fenomenalitatea mişcării sonore. Prin urmare, justa proporţie poate fi un criteriu de profilare formală care nu garantează prin efect o anume expresivitate. Bunăoară, fixarea punctului de torsiune al unui arc melodic reprezentat pe o planşă grilată cu diviziuni de timp şi mărimi de conţinut poate fi un exerciţiu atrăgător, din care chiar să rezulte uneori sonorităţi estetice, însă nu se poate reţeta universal, căci determinaţiile sunetului sunt multiple şi extrem de complexe. Cred mai degrabă că proiectul componistic poate fi mai mult sau mai puțin expresiv în raport cu procesele de ordin sintactic, tangibile prin/ca stări de aglomerare-rarefiere sau complexitate-simplitate. Vorbim în

https://biblioteca-digitala.ro

fond de o strategie a dramatizării (expresivizării) formei prin raporturi de *întâietate-retragere* între diferite planuri de edificare formală într-o durată *realizată* ca durată artistică iar nu preconcepută (fabricată convenţional) în abstract, pur formal. Pentru compozitor expresivitatea constă în modul de interpretare a unui tipar formal predat (deja instituit) sau preconceput uneori chiar de aceeaşi persoană. Însă nu elocvenţa tiparului contează aici, ci relevanţa de stil, prin strategii de subtilitate (inclusiv lingvistic-muzicale) în punerea în scenă a planurilor exprimării (conceptualizării) formei.

Problema care se pune este la ce nivel al constituţiei noastre receptăm expresivitatea compoziţională. Ţine ea de provocarea emoţiei, de recunoaşterea unui tipar, de decriptarea unui subtext ori de accesul la un înţeles valoric superior, de ordin reflexiv, privitor la sens – de ce mi se spune (ceea ce îmi pare sau înţeleg că mi se spune), cum ar trebui să mă orientez în raport cu acest înţeles etc. Doresc să subliniez că relaţionarea cu lucrarea muzicală nu are doar un rost delectiv sau cognitiv. În mod autentic, prin felul relaţionării se poate determina o deschidere către un orizont transcendent, sublimativ. Astfel, cel care-şi asumă sieşi această orientare devine coparticipant în actul a ceea ce tocmai se propune ca Operă. Consider această implicare tot sub semnul interpretării, dar ca fapt de a treia instanţă, prin ceea ce numesc *reflecţie interogativă*. În absenţa acestei investiţii de ordin personal, nemijlocit, lucrarea muzicală rămâne doar la nivelul artizanal al obiectului lăsat (în/ca urmă testamentară) spre a fi deschis (undeva/cândva, de către cineva). Bunăoară, compozitorul îşi lasă lucrarea într-o partitură pe care o va deschide instrumentistul. La rându-i, şi acesta îşi va lăsa lucrarea într-un cânt (faptul de a doua instanţă), interpretabil prin competenţa de audiţie şi, ulterior, prin putinţa de reflecţie, de către ascultător (interpretul de a treia instanţă).

Referitor la termenul de *exces*, ca întotdeauna, este mai uşor să explicăm aspectele cantitative decât pe cele calitative. Excesul are drept contrar puţinătatea. Diferenţa este vizibilă doar dacă corespondentele muzicale aflate în contrast se găsesc pe aceeaşi coordonată formală/sonoră. De exemplu, pe

https://biblioteca-digitala.ro

coordonata de intensitate muzicală diferenţiem gradual între *piano* (încet) şi *forte* (tare). Putem aprecia că de-a lungul unui parcurs muzical este mai mult forte ori mai mult piano. Dar şi mai adecvat faptului componistic, pe un anume nivel formal am putea observa diferenţa de mărime temporală între un segment de tip A, care ar fi mai mic decât unul de tip B. Această asimetrie cantitativă în raport cu timpul nu se conjugă reflex cu calitatea de expresivitate. Se prea poate ca A-mai-mic-decât-B să *coincidă* sau nu cu un aspect al acesteia. Constatarea unei diferenţe cantitative ţine de obiectivare, ca orientare universală prin definirea unei unităţi comune de măsurare, astfel că faptul măsurării este independent de intenţia, dorinţa sau prejudecata/mentalitatea celui care măsoară. În cazul exemplului dat, măsurătorul poate fi chiar un lucru, un cronometru.

Din practică se poate observa că diferenţa cantitativă poate fi semnificativă expresiv doar atunci când sunt conjugate simultan mai multe planuri de coordonate. Altfel zis, într-o situaţie de multiple diferenţe cantitativ-formale şi asincrone se poate ajunge, prin sinteză intuitivă sau raţională, la o perspectivă de expresivitate. Nu este însă totuna cu aceasta, dar, cu cât sunt mai multe şi diverse diferenţele, cu atât perspectiva de expresivitate este mai posibilă. Asta nu înseamnă că simplităţii nu i se pot afla corespondente de expresivitate. Mai mult, oricare expresivizare tinde în simplitate, la fel cum oricare demers compoziţional autentic (auctorial) urmăreşte în subsidiar complexitatea. Asta nu şi în acţiunile cu caracter lucrativ, care merg pe tipare standardizate, inflexibile. În general însă expresivitatea este o perspectivă unificatoare, profilând un singur chip sau o identitate unică, memorabilă. Este conduita valorică a simplităţii. Chiar şi cele mai complexe forme pot fi aduse sub o singură perspectivă de expresivitate, ceea ce nu implică relaţii de reductibilitate. A interpreta expresiv este un sinonim pentru exprimarea unităţii în diversitate, la fel cum, pentru compozitor, a formula pur conceptual corespunde diversităţii în unitate. Spre deosebire de unitate şi diversitate, simplitatea şi complexitatea sunt aspecte la orizont, ele nefiind limite de tip lucrativ (tehnic), ci caractere de deschidere în ordin

https://biblioteca-digitala.ro

creativ (artistic). Menţionăm că nu opunem lucrativul reflexivităţii, la fel cum nu considerăm drept contrare închiderea (cadenţa de finalitate) şi deschiderea (temporizarea de parcurs). Fiecare își are propriul rost.

În concluzie, considerăm caracterul de echilibru în contextul unei culturi, care, ca orice cultură, reprezintă un mod cosmogonic de a fi şi înţelege lumea la nivel de grup, societate, popor, naţiune etc. Acest echilibru este permanent în mişcare, întrucât lumea însăşi nu este un dat în ordine (fixitate), ci în tendinţă sau, la nivel de persoană, în devenire, resortate dintr-o serie de deziderate. Excesul este un aspect particular, exclusiv cantitativ (mensurabil), prin care, în mod util, o civilizaţie poate fi evaluată, iar faptele proprii ei ajustate în sens lucrativ, ca proporţionate adecvat, deopotrivă intenţiei şi materialităţii (fenomenalităţii). Aceleaşi aspecte sunt valabile şi pentru compoziţia muzicală, ce poate fi apreciată ca expresivă sau nonexpresivă în raport cu ethosul unei epoci. Totodată, în cadrul unei compozții muzicale excesivitatea poate fi lucrată eficient sau deficient, în raport cu o finalitate precisă, clară, just formulată. A fi excesiv nu este categoric o greşeală, cum nici a fi asimetric nu este neaparat inestetic ori inexpresiv. Oricum, excesivitatea ţine de circumstanţă, ca exprimat formal-cantitativ, în vreme ce expresivitatea, recte echilibrul, ţine de substanţă, ca expresie formal-calitativă. De aici și concluzia că, pentru compozitor, forma este valoarea de conţinut expresiv, în vreme ce sunetul îi este acordat ca suprafaţă sau veşmânt. Asemănător, pentru instrumentist expresivitatea cântului – cantabilitatea – este conţinutul, iar virtuozitatea execuţiei (prin instrumentare) constituie aspectul. La al treilea nivel interpretativ, prin ascultare, înţelesul devine conţinutul din profunzimea unei reflecţii asupra sensului.

Din perspectiva unei relaţii de coerenţă între cele trei stadii/instanţe de interpretare aş comenta astfel. A fi echilibrat într-un proiect componistic se traduce prin a lăsa posibilitatea unui interval de proprie reflecţie interpretativă şi celorlanţi co-participanţi la Operă – instrumentistul şi ascultătorul. Acest interval trebuie să fie *just* sub două considerente. Dacă totul este conceptualizat abuziv, există riscul ca instrumentarea

https://biblioteca-digitala.ro

partiturii în faptul sonor să se reducă strict la aspectele de standard (conformitate), rezultatul fiind un obiect închis până la stadiul multiplicării perfect simetrice, atemporale (suspendate) şi, în consecinţă, aculturale, pur tehnice sau nonartistice. Simplu spus, dacă lucrarea compozitorului nu poate fi respirată prin perechea fundamentală inspiraţie-expiraţie, metabolismul procesului interpretativ este sufocat, în cel mai bun caz rămânând într-o buclă de execuţie tehnică, ca simplu obiect de vitrină, lipsit de virtuţi activ-vietudinale, vid/în abstract de fiinţialitate; o simplă unealtă, un rest de ne-cânt(at). De cealaltă parte, dacă se exagerează în a lăsa un areal mult prea larg de opționalitate, mai ales în stadiul efectivării sonore, interpretarea riscă deraparea în imitativ şi, chiar mai rău, în dilentantism, înţeles ca inund hedonist şi/sau retorică sterilă (redundantă, reflexă). De la lucrare la lucrare, în condiţia unei anumite materialităţi sonore şi formă a mişcării ei în timp, proporţionarea deschiderii/închiderii către orizontul Operei (ca posibilitate de co-participare în act) este sensibil diferită. Nu se poate prescrie, dar trebuie reflectat asupra ei, căci, deși inefabilă, se resimte. Justeţea artistică a acestei proporţionări condiţionează fundamental *măiestria* componistică.

SUMMARY

George Balint

Balance and Excess in Musical Composition

This article comments on the theme that formed the title of the Composers' International Forum within the 2017 "George Enescu" International Festival in Bucharest – *Balance and Excess in Musical Composition.* This personal approach brings original perspectives on the terms in the topic of the title and the relations between them. Within the generic frame of the distinction between *three stages / instances* that pertain to the characteristics of the composer, instrumentalist and listener, we

https://biblioteca-digitala.ro

delimit and analyse aspects of the compositional process in connection with the characterological ideas of *balance* – considered to be a qualitative element – and *excess* – a quantitative aspect. These terms are not joined in a pair, as they do not form a bipolarity or complementarity, but belong to different planes.

The notion of balance is an equivalent of *expressivity*. In a composition it becomes apparent in the form, through the *proposals* and *withdrawals* of the various syntactic constructions. Balance is also considered to be a parameter within the dynamic ratio between *enclosure* (in the object/thing) and *opening* (in the execution/work). Thus, balance pertains to the assimilation of culture within the ethos.

Excess indicates a specific aspect of the working process at the level of the object, which can be measured as a thing that is finite or whose finality is fixed. Pertaining to the intention of finality and of conceptual and/or sonic materiality, excess can be *useful* in the practical determinations of a musical composition.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Formele muzicii: exerciţii de combinatorică arhetipală (propunere hermeneutică-metodologică) (I)

Oleg Garaz

Introducere

Ca obiect de studiu muzicologic, sistematica formelor muzicale ar putea fi imaginată din cel puţin două puncte de vedere.

Primul, cel convenţional, al tipologiilor binecunoscute în practica didactică, elaborate în cursul evoluţiei istorice a muzicii europene precum formele mono-, bi- şi tri-strofice, rondoul şi variaţiunile sau sonata. Şase tipare inexistente în alte culturi muzicale decât cea europeană şi care în pofida unei arii geografice extrem de restrânse abundă într-o spectaculoasă şi insurmontabilă multitudine chiar şi în interiorul unei singure perioade stilistice cum ar fi, spre exemplu, barocul sau romantismul muzical. O sistematizare „de catedră", una pretins exhaustivă, îşi dovedeşte destul de repede inutilitatea întâi de toate printr-o evidentă incompletitudine imposibil de „saturat" cu exemple până la un nivel acceptabil, fapt care determină şi o înţelegere, parţială şi ea, a lucrurilor. Metaforic vorbind, doar enumerarea tipologiilor de spectacol muzical-dramatic din perioada barocului, cu titlurile tuturor lucrărilor compuse în acest gen, ar ruina oricare editura s-ar apuca de publicarea unui asemenea proiect utopic. Altfel spus, este imposibilă cunoaşterea totală a unei realităţi într-o permanentă schimbare,

https://biblioteca-digitala.ro

chiar şi, mai ales, în cazul în care ar fi vorba despre trecut. Ar fi vorba, mai degrabă, despre o singură *cheie* de lectură care ar facilita recunoaşterea unui număr redus de nuclee stabile şi *universale* aplicabile pe oricare segment al acestui „fluviu" de evenimente, evoluţii şi mutaţii paradigmatice din care se constituie o istorie. Oricare istorie.

Un al doilea tip de abordare ar viza înţelegerea unui ansamblu de sensuri care în calitatea lor de arhetipuri funcţionează drept nuclee generative, iar prin intermediul gândirii muzicale se regăsesc în planul realizării practice ca propriile emulaţii mediate simbolic.

Organizate într-o ierarhie, aceste principii sau tipologii fundamentale ar putea fi reprezentate astfel:

1. A. Nivelul primar: arhetipul *generativ* al catenei, o analogie pertinentă a acesteia fiind cântecul (coregrafic);

2. B. Al doilea nivel: al arhetipurilor *configurative* – nivelul tipologiilor formale – rondoul, variaţiunile, precum şi principiile mono-, bi- şi tri-stroficităţii;

3. B^1. Al treilea nivel: al arhetipului *procesual* – codificat în formula triadică initio-motus-terminus (aparţinând lui Boris Asafiev); în cercetarea muzicologică este elaborată teoria funcţiilor compoziţionale determinante în alcătuirea şi articularea unei compoziţii muzicale;

4. A^1. Al patrulea nivel: al *catenei de ordin superior* – formele ciclice mari precum misa, oratoriul, pasiunile şi recviemul, opera şi simfonia;

O buclă evolutivă completă constă din parcurgerea distanţei între elementul originar (catena) şi propria sa opoziţie radicală ca alteritate şi negare (arhetipul ternar al procesualităţii). Însă prin reluarea la un nivel superior al practicii culturale europene, întreg sistemul îşi recapătă o dată în plus integritatea, iar catena se legitimează drept un autentic arhetip, validându-se ca principiu primar atât în planul conţinuturilor naturale, cât şi în planul celor psihice şi până la urmă culturale. Întreg sistemul are o structură simplă şi e constituit din tipologii arhetipale suficiente pentru a realiza trimiteri referenţiale la oricare nivel de alcătuire a formei muzicale ca şi concept.

https://biblioteca-digitala.ro

În paginile care urmează, perioada de referinţă este cuprinsă între începutul barocului şi sfârşitul romantismului muzical, în accepţia unei deplasări evolutive de la preponderenţa formelor rondo-variaţionale în baroc înspre hiperbolizarea gândirii formale ciclice spre sfârşitul romantismului. Fertilă în înţelegerea dezvoltării tiparelor formale este, însă, focalizarea pe perioada barocului şi clasicismului, începutul primeia şi sfârşitul celei de a doua fiind două limite între care se desfăşoară o serie de mutaţii în planul conţinuturilor arhetipale determinante în istoria culturii muzicale europene în general şi în special în planul conceperii formelor muzicale.

Nu în ultimul rând, această sistematizare presupune altceva decât o simplă înşiruire mecanică de tipologii, specii şi subspecii formale, drept panoplie de „măşti" încremenite ale unor *scheme compoziţionale* standardizate. Mai degrabă este vorba despre posibilitatea de alcătuire a unei biblioteci tipologice referenţiale oricât de complexe, însă cu păstrarea în prim-planul de relevanţă sistematică şi analitică a nucleului generativ – originea (catena) – recognoscibil ca axă şi determinantă a dezvoltării formelor muzicale în interiorul fiecărei perioade stilistice a istoriei muzicale europene.

Iar problema gândirii formale în secolul al XX-lea nu poate fi gândită decât în imaginea unei intense, tumultuoase şi foarte consistente *reprize în oglindă*, cu o desfăşurare aproape exact inversă faţă de evoluţia celor trei secole anterioare. Chiar dacă şi recurentă, această *repriză* a fost şi foarte dinamică, parcă derulată cu acceleraţia maxim posibilă, una puternic comprimată la doar aproximativ şase decenii de evoluţie. Începând cu spectaculoasa revenire a tiparelor rondo-variaţionale în creaţia modernistă a Noii şcoli vieneze ca abandon al canonului tristrofic (în plan formal) şi trifazic (în plan procesual), înaintarea înspre viitor este înfăptuită cu privirea întoarsă înspre trecut. Chiar mai mult, evoluţia gândirii formale este realizată (mai mult inconştient decât asumat) ca o tentativă de revenire la origini, oricât de *tabularasist* faţă de acest trecut s-ar fi declarat că ar fi modernismul avangardist. Anii '60 ai secolului trecut sunt momentul în care se produce această

https://biblioteca-digitala.ro

recuperare reinstaurativă a arhetipului. Într-o formă dezvăluită prin gândirea formală şi procesuală de tip minimalist, catena revine atât în calitate de arhetip, cât şi în calitate de concepţie componistică, aşa cum o prezintă Steve Reich în manifestul intitulat *Music as Gradual Process* (1968). Astfel, prin două mutaţii paradigmatice lucrurile par să fi revenit la origini, chiar dacă la un cu totul alt nivel al spiralei istorice. Într-un evident paralelism cu post-avangardele europene, această nevoie a originarului şi revenirea la o gândire muzicală bazată pe principii esenţiale se impune şi în creaţia compozitorilor români prin apariţia chiar a *muzicii arhetipale*, ca în cazul lucrărilor lui Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu sau Doina Rotaru. Mai mult, această stare de lucruri este întărită de afirmaţia lui Corneliu Dan Georgescu cum că „... muzica nu poate fi decât arhetipală, orice muzică este arhetipală”[1]. Nu mai puţin grăitoare în acest sens este şi titulatura unei alte concepţii componistice româneşti – *muzica morfo-genetică* – aparţinând lui Aurel Stroe sau incursiunile componistice şi muzicologice ale lui Anatol Vieru în lumea modalismului.

Măcar şi aparent, postmodernismul pune toate lucrurile la loc. Cel puţin în domeniul gândirii formale. Recuperarea primordialului readuce pe tapet adevăruri ancestrale atât de necesare în actualitate, anume pentru hiper-noutatea lor atât de „contondentă”. Reafirmarea catenei drept dominantă a gândirii componistice prezintă întreg contextul muzicii contemporane ca stând în faţa unui al doilea început gata amorsat, însă aşteptând acumularea unei mase critice de realizări pentru a iniţia următorul ciclu cultural în evoluţia gândirii muzicale.

Premoniţii, premize şi ipoteze

În muzică noţiunea de *formă* deţine o accepţie care nu are nimic în comun cu accepţia uzuală a termenului *formă*, una comună pentru lumea obiectelor materiale. Atât timp cât nu

[1] Liviu Dănceanu, *Înaltul cer al muzicii româneşti*, interviu cu compozitorul Corneliu Dan Georgescu, in: *România literară*, nr. 26/6-12.07.2007.

https://biblioteca-digitala.ro

este vorba despre *obiecte* concrete (lampă, oglindă, furculiţă, telefon), discuţia naufragiază în negocierea accepţiilor. Forma numită prin tradiţie muzicală nu are nimic în comun nici cu lumea obiectelor imaginare (*id est* geometrice – hexagonul, dodecadru ş.a.). Muzica nu poate fi reprezentată şi nici imaginată obiectual. Este situaţia în care un termen ajunge „orfan" de o referinţă proprie gândirii muzicale şi nu poate fi reprezentat altfel decât printr-un artificiu conceptual „încărcat" cu mai multe accepţii consensuale (largă, îngustă, specifică)[1]. La limită, ar putea fi acceptată observaţia lui Mark E. Bonds care la rându-i este „bicefală":

> The idea of form as a *structural pattern* (*s.n.*) shared by a large number of unrelated works rests on the premise that a work's form can be distinguished from its content. The idea of form as the *unique shape of an individual work* (*s.n.*), on the other hand, precludes any such distinction[2].

---

[1] Accepţiile specific muzicale ale conceptului *formă muzicală* ar putea fi cuprinse într-o imagine relativ completă constituită din cel puţin trei grupuri, aşa cum le prezintă muzicologul rus Evgheni Nazaikinski: „În sensul larg al cuvântului este numită formă organizarea complexă a tuturor mijloacelor unei lucrări orientate înspre realizarea conţinutului şi aducerea acestuia până la auditori. Ea include câteva laturi importante pentru practica muzicală. Printre ele se numără factura (scriitura – *n.n.*), ritmul, orchestraţia şi organizarea sonoră. O latura a acestei (accepţii – *n.n.*) este, de asemenea, forma muzicală în sensul îngust al cuvântului. În acest al doilea sens termenul are sensul doar de structură temporală, însă aceasta din urmă presupune legături între alcătuiri muzicale de cele mai diverse dimensiuni – atât a unor sunete, motive şi fraze, precum şi a secţiunilor mari ale lucrării. Şi, în final, în a treia accepţie, termenul «forma muzicală» fixează doar schema temporală generală a lucrării – cantitatea, dispunerea şi raporturile calitative între părţile întregului."; Evgheni Nazaikinski, *Логика музыкальной композиции* [Logica compoziţiei muzicale], Moskva: Muzîka, 1982, p. 46-47..

[2] Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1991, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

În alţi termeni, este vorba despre forma *externă* (structura, accepţie constructiv-combinatorică) şi forma *internă* (conţinutul, accepţia estetică), aşa cum observă muzicologul american în continuarea textului său, adăugând că până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, determinantă a fost convingerea că forma *internă* este superioară în virtutea unicităţii sale şi a forţei (funcţiei) generative producătoare de sens, pe când cea *externă* nu este altceva decât un *suport* convenţional cu aplicabilitate multiplă (Bonds, p. 5). Până la urmă, însă, toate aceste accepţii stau drept dovezi ale unui import categorial din domeniul lingvisticii şi teatrului, de unde şi sunt împrumutaţi termeni cu referire la *structura* formei (din lingvistică: temă, perioadă, frază, compoziţie, morfologie, sintaxă ş.a.) sau la *conţinutul* acesteia (din arta teatrală (şi literară deopotrivă): personaje, roluri, conflict, dramaturgie)[1]. Ori, în ce fel acest import terminologic s-ar potrivi muzicii însăşi? Sau în caz contrar, cum s-a şi întâmplat, muzica însăşi a fost potrivită să corespundă termenilor importaţi.

Întâi de toate, muzica este invizibilă prin însăşi ontologia ei, anulând astfel posibilitatea oricărei trimiteri la o formă (un volum spaţial configurat ca obiect material referenţial) şi niciun artificiu metaforic nu poate salva această situaţie. Expresii precum *forme muzicale* sau *formele muzicii* nu excelează în pertinenţă din moment ce termenul *formă* nu are nimic în comun cu binecunoscuta familie de categorii ale gândirii muzicale cu membri legitimi precum armonie, contrapunct, ritm şi metru, intonaţie şi melodie, sisteme de organizare sonoră ş.a. Nici prima sintagmă (forme muzicale) şi nici a doua, mai tolerantă semantic (formele muzicii) nu relevă o substanţă

[1] Acest import evident metaforic funcţionează în exact acelaşi fel în care, spre exemplu, actul comunicării poate fi exemplificat prin termeni împrumutaţi din domeniul războiului: „we develop a *strategy* by which to *attack* an opponent's *position* while *defending* our own in the hopes of *winning* a *dispute*"; in: Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 5; apud: Mard Evan Bonds, *Wordless Rhetoric*, p. 7. Cu acelaşi succes, comunicarea poate fi imaginată în termeni de dans sau oricare alte modele de interacţiune umană.

https://biblioteca-digitala.ro

specific muzicală a termenului *formă*. Şi în primul, dar şi în al doilea caz accepţia specific muzicală a termenului *formă* ar putea trimite în cel mai potrivit sens al cuvântului la o *logică a concatenării* unor articulaţii sonore în ideea alcătuirii unor *succesiuni*, *alternanţe* şi, implicit, *transformări* ale unui material acustic. În câmpul gândirii muzicale accepţia materială sau vizuală a termenului *formă* relevă o explicabilă „neutralitate" sterilă sugestiv pe care nu o poate combate nici măcar uzanţa didactică-muzicologică îndelungată a sintagmei *formă muzicală*.

Astfel, în analiza muzicală tradiţională de orientare didactică, termenul *formă* cel mai adesea este folosit cu sensul de *schemă compoziţională*[1]. Ambii termeni ai acestei sintagme îşi găsesc câte o genealogie în evoluţia gândirii muzicale europene. Termenul *schemă* îl argumentează compozitorul Pascal Bentoiu:

> Au existat trei stadii: unul de transmitere quasi-artizanală a „secretelor" de fabricaţie de la maestru la ucenic, al doilea – începînd cu primul pătrar al veacului 18 – în care *limbajul* armonic şi contrapunctic (teoretizat de Fuchs şi Rameau – *n.n.*) se află codificat şi pus ca atare la îndemîna viitorilor muzicieni, şi al treilea, cel în care atenţia

[1] Pentru disciplina *Analiză - Forme muzicale* ar fi corectă din punct de vedere ştiinţific titulatura *Analiză - Scheme compoziţionale* (cu precizarea necesară: ale artei componistice profesioniste de tradiţie europeană). Atât timp cât cea mai tolerabilă accepţie a formei în muzică o deţine compoziţia muzicală interpretată, întreg domeniul teoretic numit (într-un mod eronat) *Ştiinţa formelor muzicale* (Formenlehre) se ocupă în realitate de comentarea mai mult sau, în unele cazuri, mai puţin amănunţită de scheme compoziţionale. La această formulă s-ar putea rezuma pretenţia maximă a unui domeniu de studiu didactic al „formelor muzicale".
Într-o altă ordine de idei, sintagma *schemă compoziţională* se raportează la sintagma *forma muzicii* în acelaşi fel în care, spre exemplu, imaginea *scării* (muzicale) se raportează la forma interpretată a *modului*. Ultimele două expresii ale fiecărei perechi (formă şi mod) sunt analogii fenomenale (dinamice-sonore) ale primelor două (de substanţă teoretică şi vizuală, notată) şi trimit direct la actul interpretării muzicii.

https://biblioteca-digitala.ro

se concentrează asupra *schemelor* definite în abstract. Dar nu pot fi definite decît schemele unor forme deja create![1]

Termenul *compoziţie* îl argumentează muzicologul Evgheni Nazaikinski folosind sintagma ***alcătuirea compoziţională a lucrării muzicale*** şi abordând, în fapt, teoria compoziţiei muzicale:

> Dacă ar fi s-o relevăm în totalitatea mai multor scrieri muzicologice valoroase aparţinând unor autori contemporani, această teorie este (ar putea fi – *n.n.*) compusă din trei secţiuni: teoria generală a compoziţiei, unde sunt studiate legităţile, categoriile şi principiile generale ale compoziţiei, (urmând – *n.n.*) tipologiile formelor muzicale, unde din punctul de vedere al formei sunt date clasificarea şi sistematizarea diverselor tipuri de compoziţie şi, în final, studierea şi descrierea unor specii şi tipuri ale compoziţiei muzicale[2].

De aici şi sintagma *compoziţie muzicală*, mult mai potrivită în redarea aspectului structural specific – *com-poziţie*: dispunerea articulaţiilor tonal-tematice[3] într-o anumită ordine a succesiunii care la rândul ei poate fi de lungimi diferite – decât termeni cu caracter totalizator precum *lucrare*, ***piesă*** sau *ópus*. Iar prin sintagma ***schemă compoziţională*** se înţelege un sistem de notare literală a ordinii în care se succed articulaţiile constitutive ale unei compoziţii muzicale aşa cum le prezintă

---

[1] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti: Editura muzicală, 1976, p. 186. Astfel devine vizibilă separaţia între asimilarea practică a artei compoziţiei cu scopul de a produce compoziţii muzicale, adică forme în sensul deplin al cuvântului, şi studiul teoretic (didactic) al tipologiilor de scheme compoziţionale.

[2] Evgheni Nazaikinski, *Логика музыкальной композиции*, p. 49.

[3] Expresia *tonal-tematic* nu se referă exclusiv la muzica tonal-funcţională, precum nici doar la melodie în accepţia tradiţională a termenului. Termenul *tonal* are ca referinţă tipologiile de organizare sonoră – grupul tonal – în care intră sistemele modal, tonal-funcţional şi atonal (atonal propriu-zis, dodecafonic, serial şi sonoristic). Termenul *tematic* are ca referinţă funcţia de material muzical principal în baza căruia este organizat planul sugestiv-expresiv al unei lucrări muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile Herman, distingând forme denumite *monopartite* şi reprezentate convenţional cu litera *A*, urmând formele *bipartite* – *A-B* (asimetrice sau *A-A*, simetrice – *n.n.*) – şi *tripartite* simetrice – *A-B-A* (cele mai frecvente), precum şi asimetrice – *A-B-C* (mai puţin frecvente), în final ajungându-se la forme *multipartite* pornind de la schema (tri)pentastrofică – *A-B-A-B-A*, care duc la scheme *în lanţ*, după cum le spune autorul, compuse prin succesiunea unui mare număr de strofe cu conţinut diferit – *A-B-C-D-E-F-G*..., caracteristice mai degrabă pentru Evul Mediu şi Renaştere, dar şi pentru muzica secolului XX[1].

De asemenea, literele desemnează un anumit tip de material muzical (de obicei o temă, dar şi o procedură specifică de expunere a acesteia), prin litere diferite fiind desemnate conţinuturile diferite ale articulaţiilor, cu toate diferenţele implicite în plan tematic, tonal-armonic, metric-ritmic sau de scriitură.

Aceasta este accepţia de la care în mod uzual porneşte procedura de analiză – identificarea şi confirmarea argumentată a schemei compoziţionale –, una focalizată (mai degrabă) pe lucrările de substanţă tonal-funcţională, unde constituenţii tonal şi tematic servesc drept indicatori structurali principali. Iar constituenta armonică funcţionează în calitate de indicator de ordin secund, auxiliar, de control, orientare şi până la urmă întregire a fluxului procesual[2]. Coroborarea acestor trei

[1] Vasile Herman, *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Bucureşti: Editura muzicală, 1982, p. 10-11.

[2] În opinia noastră, pe lângă cei trei parametri – tonal, tematic şi armonic – nu mai puţin important în identificarea tiparului compoziţional este criteriul cezurii care deţine mai multe accepţii tehnice: ca pauză, pedală, cadenţă, repetare identică sau cu funcţie de repriză în calitate de indiciu al suspendării sau încheierii fluxului evolutiv-procesual. În cadrul unei compoziţii muzicale, cezura are funcţia de *delimitator* al articulaţiilor (începând chiar cu nivelul frazic-periodic) sau într-un sens lingvistic drept *operator ortografic*, tipologiile de cezuri fiind înţelese ca „semne de punctuaţie” sau figuri (retorice-sugestive) ale întreruperii.

https://biblioteca-digitala.ro

parametri relevă cu toată claritatea *schema* sau *tiparul* compoziţional al lucrării muzicale analizate.

Oricare şi oricâte ar fi argumentele privind forma unei lucrări muzicale ca totalitate organică a tuturor mijloacelor folosite de compozitor[1] – tehnice sau/şi expresive – referinţa principală este numărul şi dispunerea în succesiune a articulaţiilor principale în conformitate cu o schemă tipizată. Până şi cele mai avansate conceptualizări privind forma muzicală ca şi consubstanţialitate a structurii şi conţinutului pornesc, totuşi, de la un ansamblu tipologic de scheme compoziţionale în calitatea lor de „desen tehnic" sau „hartă" a compoziţiei muzicale.

La fel, în interiorul tiparelor bi- şi tri-strofic pot fi identificate forme *mici*, cu articulaţii nedepăşind nivelul structurii periodice, precum şi forme *mari*, ale căror articulaţii ajung să „absoarbă" formele mici drept articulaţii constitutive. Pe de altă parte, analiza unor lucrări cu scheme care se abat de la accepţiile-standard (forme postclasice existente în romantism şi modernism), poate fi începută şi finalizată cu succes doar după relevarea schemelor-tip care le stau la bază, nuclee generative sau puncte de reper în evaluarea îndepărtării de la acestea ca

[1] Aici ar trebui diferenţiate două tipuri de analiză a compoziţiei muzicale. Primul, analiza de identificare şi diferenţiere, ţine de substanţa didactică a abordării, de învăţare a procedurii şi de însuşire a întregului sistem tipologic de scheme compoziţionale. În acest caz schema compoziţională reprezintă scopul final al abordării. Al doilea tip de analiză poate fi exemplificat prin concepţia numită *analiză integrativă* (целостный анализ – în l. rusă) care aparţine muzicologului rus Victor Zuckermann. În acest caz, schema compoziţională este punctul de pornire pentru modelarea noţional-discursivă a desfăşurării formei muzicale, aceasta din urmă considerată prin totalitatea elementelor ei constitutive angajate în imaginea evoluţiei procesuale a conţinuturilor structural-expresive. Ca model exemplar al acestui tip de abordare poate servi analiza de tip integrativ a sonatei în si minor de Fr. Liszt: Victor Zuckermann, *Соната си минор Листа* [Sonata si minor de Liszt], Moskva: Muzîka, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro

şi coeficient *genealogic*, *creativ* (coeficient de originalitate) şi până la urmă servind atribuţiei de gen şi stil.

Însă în toate aceste cazuri persistă două indicii: unul vizibil şi unul invizibil, subiacent. Cel vizibil se referă la ideea de succesiune a articulaţiilor în imaginea unei *mulţimi* ordonate ca *şir.* Al doilea indiciu, mai puţin vizibil la prima vedere, se referă la faptul că tipologiile de scheme compoziţionale sunt, în esenţă, „fragmente" sau „decupaje" efectuate în urma unei selecţii istorice prin *extragerea necesarului* dintr-un întreg imaginabil ca un şir de articulaţii cu o extensie practic infinită[1].

Prima deducţie arhetipală:
fantasma principiului primordial

Afirmând identitatea schemelor compoziţionale drept *construct cultural*, apare întrebarea logică referitoare la un principiu generativ primordial (pre-cultural, conţinut organic în manifestările naturii şi ale psihicului uman), ale cărui „decupaje" şi sunt aşa-zisele forme muzicale ca obiecte structurale consensuale ale muzicii europene. Bineînţeles, este vorba despre o idee cu valoare de arhetip care reiese din însăşi imaginea de *şir* a articulaţiilor, precum şi din energia de replicare expansivă a acestora ca *progresie structurală acumulativă*. Articularea sonoră expansivă a unei compoziţii muzicale este constituită din două şiruri progresive interdependente. Primul, de primă relevanţă, este procesul de acumulare structural-expresivă având ca scop integrarea finală într-o imagine completă şi desăvârşită a propriei forme ca totalitate logic organizată şi articulată a tuturor elementelor şi evenimentelor semantice sonore care au loc între acestea. Al

[1] Ca analogie aici poate servi concepţia minimalistului american La Monte Thornton Young (1935), inventatorul conceptului de *drone music*, realizată împreună cu mai mulţi artişti ca o acţiune multimedia şi având un titlu sugestiv *The Theatre of Eternal Music* (sau *Dream Syndicate*). Împreună cu artista Marian Zazeela compozitorul dezvoltă conceptul instalaţiei de sonoritate şi lumini cu numele de *Dream House.*

https://biblioteca-digitala.ro

doilea şir, auxiliar chiar dacă şi necesar, este cel propriu-zis temporal, consumul de timp în vederea desfăşurării şi acumulării de formă este o condiţie dictată de specificul ontologic al artei muzicale. În opinia noastră, acest aspect specific nu permite, însă, definirea muzicii drept artă temporală. Doar astfel poate fi înţeleasă afirmaţia lui Claude Lévy-Strauss conform căreia muzica doar se foloseşte de timp pentru a-şi atinge scopurile transcendentale acestuia.

Numitorul comun pentru termenii *şir* şi *succesiune* este arhetipul *catenă*, care se referă la o simplă înlănţuire – şir, succesiune şi mulţime – a mai multor elemente (strofe sau articulaţii) constitutive discrete.

Ca arhetip, *catena* funcţionează în egală măsură în calitatea ei de *referinţă ideală* şi *bazin* de tipologii potenţiale. Trebuie menţionat faptul că fiecare perioadă istorică (Ev Mediu, Renaştere, Baroc, Clasicism vienez ş.a.) a formulat acest potenţial în forme concrete proprii, într-o strictă conformitate cu specificul tipului de imaginare generativă şi receptare. Altfel spus, ideologia, credinţele, ordinea şi dinamica relaţiilor sociale, imaginile lumii şi sinelui, precum şi mulţi alţi constituenţi, au determinat până la urmă concretizarea unei *scheme compoziţionale* specifice unui anumit tip istoric al gândirii muzicale. Spre exemplu, aşa poate fi vorba despre schema compoziţională de *rondel*[1] şi în general tipologia formelor

[1] „Una din cele mai importante forme strofice cu refren ale muzicii Trubadurilor este RONDO-ul (Rondeau, Rondellus, Rotundellus, Cantilena rotunda, Cantilena). Născut din îmbinarea dintre o idee de *cuplet* şi una de *refren*, Rondo-ul este în acelaşi timp şi o importantă formă poetică a vremii, avînd schemă fixă precum şi o savantă îmbinare de rime, conţinut poetic şi repetări de idei. Primele ştiri despre existenţa formei, sînt de natură literară, fiind transmise prin intermediul unor romane ale timpului cum ar fi Le Roman de Guillaume de Dôle în care se aminteşte despre o poezie cîntată care se dansa în cerc, uneori în jurul unui copac."; Vasile Herman, *Formele muzicii medievale europene*, Cluj-Napoca, Conservatorul de muzică „G. Dima", 1978, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

medievale în lanţ[1] în opoziţie cu formele triadice mult mai puternic determinate cultural şi, implicit, structural, ale Clasicismului vienez şi Romantismului (tipologiile de tristrofic mare şi *Allegro* de sonată).

Puterea generativă a arhetipului *catenă* rezidă într-o dialectică foarte simplă ca mecanism şi în acelaşi timp foarte puternică generativ între *identic* şi *eterogen.* În acest sens, pot fi imaginate şi două tipuri pure de catenă, unde literele alfabetului latin desemnează o articulaţie discretă a şirului, dar şi o identitate diferită a conţinutului acesteia în cazul unei litere diferite:

1. ca expansiune a identicului: *a-a-a-a-a-a-a-a-* catena *izomorfă* şi, respectiv,
2. ca expansiune a eterogenului: *a-b-c-d-e-f-g-h-i* catena *pluri-* sau *hetero-morfă*

Nici prima şi nici a doua formă a catenei nu pot fi luate în considerare decât doar în calitatea lor de *principii* generative şi modele exemplare de succesiune cu valoare absolută, irealizabile în practica artistică reală: expansiunea pe criteriul *omogenităţii* semnifică monotonia absolută, pe când expansiunea *eterogenităţii* duce într-un haos al diversităţii de acelaşi grad. În acelaşi timp, aşa cum observă Vasile Herman, ar trebui luat în considerare faptul că:

> Dacă examinăm marile principii de ordonare a formelor (*Formungsprinzipien*), constatăm că cea mai simplă modalitate de a se închega un cîntec este îmbinarea prin repetarea simplă a unei formule melodice

[1] Nu este deloc surprinzătoare revenirea spectaculoasă a formelor în lanţ (chiar în accepţia lor medievală) în gândirea muzicală postmodernă. Drept model al unei asemenea atitudini conceptuale poate servi lucrarea *Chain 2* pentru vioară şi orchestră aparţinând lui Witold Lutosławski. În acelaşi drept exemplu poate servi orientarea *holy minimalism* pentru care sunt reprezentative lucrările compozitorului estonian Arvo Pärt, în special tehnica (sau forma algoritmizabilă matematic) *tintinnabuli* folosită în lucrări precum *Für Alina* (1976), *Fratres* (1977) şi *Spiegel im Spiegel* (1978), dar şi alte lucrări precum *Tabula Rasa* (1977) sau *Mein Weg* (1989).

https://biblioteca-digitala.ro

sau a unei idei muzicale, conform schemei: A A A A A ... Atari exemple le aflăm în descîntec, dansuri rituale vechi, cîntece cu funcţii de incantaţie magică[1].

Însă din alteritatea absolută a acestor două tipuri de catenă poate fi dedus specificul unei relaţii dialectice între *omogen* şi *eterogen* în sensul în care unul din principii poate fi inserat în funcţionarea celuilalt ca *pârghie* de control – „limitator" al procesului de replicare progresivă – cu funcţie de *neutralizare*. Şi atunci devin posibile două situaţii cu rezultate spectaculoase în planul gândirii şi practicilor muzicale:

1. lansând omogenitatea pe direcţia diferenţierii gradate este obţinut *principiul variaţional* ca principiu al *succesiunii*:

1.1. *a-a-a-a-a-a-a-...* – imaginea prototipului, catena izomorfă, structurată în ideea *repetiţiei simple*.

Următoarele două tipologii, derivate din cea de mai sus, prezintă forme ale *repetiţiei variate*:

1.2. a-a_1-a_2-a_3-a_4-a_5-a_6-a_7... – o emergenţă *slabă* (cu transformări nesemnificative) a eterogenului în omogen (de ordin „eterofonic")

---

[1] Sigismund Toduţă în colaborare cu Vasile Herman, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. III: *Variaţiunea, Rondoul*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1978, p. 196. Însă ar trebui adăugat faptul că această schema compoziţională primară se susţine doar în calitatea de element auxiliar şi doar fiind coroborată cu un text însoţitor care şi articulează, în fapt, firul narativ al discursului, aşa cum arată în continuare compozitorul clujean:

Muzica:	A	A	A	A	A	A
Textul:	a	b	c	b	d	b

La această schemă ar trebui adăugat şi un al treilea şir, cel al componentei coregrafice (menţionată în citatul de mai sus), fiind vorba despre o concepţie de substanţă sincretică. Iar izomorfismul şirului sonor ar putea funcţiona în acest caz ca *atractor* al unor elemente eterogene menite să diversifice invariabilitatea sonorităţii sau din contră, acest izomorfism este determinat de însuşi sincretismul – consubstanţialitatea elementelor gândite ca un întreg indivizibil.

https://biblioteca-digitala.ro

1.3. *a-av*$_1$*-av*$_2$*-av*$_3$*-av*$_4$*-av*$_5$*-av*$_6$*-av*$_7$... – o emergenţă *puternică*, ceea ce reprezintă, în fapt, schema compoziţională a formei variaţionale;

Tot la această categorie a *succesiunii* ar intra şi catena *heteromorfă*, ca formă pură a heteromorfiei:

1.4. *a-b-c-d-e-f-g-h-i...* – prin juxtapunere continuă a articulaţiilor cu material muzical diferit; în acelaşi timp,

2. replicarea *ad infinitum* şi prin juxtapuneri dure – de alterităţi învecinate direct – (a-b-c-d-e...) a eterogenului este „fluidizată" (slăbită) prin revenirea ciclică a unui element identic (catena omogenă inserată printre articulaţiile eterogenului), astfel fiind obţinută schema compoziţională de *rondo* ca principiu al *alternanţei.* Schema compoziţională a rondoului deja poate fi considerată drept o achiziţie tardivă a gândirii şi practicilor muzicale, deoarece rezidă din îmbinarea celor două tipuri de catenă – cea *izomorfă* cu cea *heteromorfă*:

2.1. *a-b-a-c-a-d-a-e-a-f-a-g...*, de unde deja devin vizibile (şi posibile) mai multe decupaje sub formă de *scheme compoziţionale* de mono- (*A*), bi- (*A-B*) şi tristrofic (*A-B-A*), precum şi de rondo propriu-zis (*A-B-A-C-A-B-A*)[1]. Într-o astfel

[1] Doar în calitate de ipoteză ar fi de admis că acumularea tiparelor formale strofice se articulează ca progresie gradată între „schema" compoziţională a monostroficului, prin formele intermediare de bi-, tri- şi tri-pentastrofic (*ABABA*, mai degrabă ca punte între stroficităţile *scurtă* şi *lungă*), şi ajungând în final la rondo. Într-un alt sens, luând în calcul consecuţia reală a etapelor în evoluţia gândirii muzicale în planul formelor, s-ar putea prezuma, eliminând *catena*, că în realitate lucrurile stau exact invers decât sunt prezentate acestea într-un curs academic de analiza formelor muzicale unde studiul formelor mono-, bi- şi tri-strofice preced studiul rondoului şi variaţiunilor, deoarece sunt mai simple şi astfel fiind generată imaginea unei creşteri gradate în complexitate. Însă această simplitate le prezintă drept forme istorice ulterioare rondoului şi în principiu drept „decupaje" din schema compoziţională a acestuia. Iar această schemă de rondo reprezintă astfel o proiecţie din planul ideal în real al catenei. Bineînţeles, variaţiunile nu pot fi considerate o *formă muzicală* (strofică) în acelaşi sens în care rondoul şi ulterioarele forme bi- şi tri-strofice sunt în sensul deplin al cuvântului.

https://biblioteca-digitala.ro

de configuraţie, principiul *omogenităţii* asigură stabilitatea funcţională şi exercită funcţia de *axă* a catenei în jurul căreia se poate desfăşura procesul de *diversificare.*

Cu referire la cele două principii de organizare a schemelor compoziţionale, sunt preţioase şi necesare observaţiile lui Vasile Herman, care oferă următoarea sistematizare :

1. Principiul succesiunii (cu trimitere la *variaţiune – n.n.*)
A A A A A ... (repetiţia, succesiunea simplă)
A A_1 A_2 A_3 A_4 ... (repetiţia variată)
A B C D E ... (succesiunea propriu-zisă – lanţul de secvenţe)

2. Principiul alternanţei (cu trimitere la *rondo – n.n.*)
A B A B A B A B ... (alternanţa simplă a două idei)
A A_1 A A_2 A A_3 (alternanţa simplă a unei idei cu ea însăşi variată)
A B A C A B A E A ... (alternanţa propriu-zisă sau multiplă)
A B A C A B A ... (alternanţa simetrică, avînd un număr limitat de idei)[1]

Imaginând un posibil scenariu al multiplicării tipologice, ar trebui prezumată direcţia procesului generativ de la *omogen* la *eterogen* în orientarea (controlată) înspre o diversificare progresivă şi luând în calcul o necesară „pendulare" de revenire, cu sens de *limpezire*, înspre omogenitate. Aici îşi

[1] Sigismund Toduţă în colaborare cu Vasile Herman, p. 197. Trebuie recunoscut faptul că propria mea idee de structurare a sistematizării diferă de sistemul propus de Vasile Herman, deoarece eu pornesc de la considerarea celor două tipologii de catenă în ideea alterităţii absolute între cele două – catena izomorfă şi heteromorfă – şi în al doilea rând, diferenţiez *succesiunea* ca *principiu generator primordial* de organizare a catenei însăşi ca fiind de o generalitate mai mare şi cu valoare de *bazin*, şi *alternanţa* drept formă morfologic *mixtă*, derivată din îmbinarea controlată a formelor pure de catenă (izo- şi, respectiv, hetero-morfă) şi ca atare cuprinsă ca posibilitate între limitele bazinului tipologic generativ.

https://biblioteca-digitala.ro

spune cuvântul determinarea impusă de principiul *ciclicităţii* atât ca proces al realităţii naturale, cât şi ca funcţie a realităţii psihice umane în planul percepţiei – o progresie structurată ca o catenă a mai multor „bucle" repetitive.

În esenţă, este vorba despre un bazin de tipologii potenţiale în al cărui epicentru domină (şi „emană") forma pură de catenă *omogenă* în opoziţie cu limita exterioară (circulară) definibilă prin *eterogenitate.* Tipul *mixt*, de pasaj şi interferenţă, ca formă cu posibilităţi generative de această dată realizabile practic, umple spaţiul situat între epicentru şi circumferinţa exterioară. În planul gândirii formale orientate artistic anume acest spaţiu de substanţă *mixtă* poate fi considerat drept sursă sau, mai precis, un real izvor tipologic.

Însă lucrurile nu se limitează doar la atât, deoarece acest spaţiu *mixt* este definibil ca atare prin chiar faptul că este un spaţiu al unei *deplasări reversibile*, *biunivoce* (de pendulare), de la omogen înspre eterogen cu sensul de *transformare* tipologică. Aceasta din urmă este funcţie a *îndepărtării* de punctul de „emanare", ceea ce semnifică slăbirea progresivă a semnelor *identicului* şi, implicit, relevarea progresivă a *eterogenului*, precum şi invers. De aici reiese faptul că dinamica generativă în dimensiunea ei reală constă din tipologii obţinute prin deplasarea treptată cu sens de *omogenizare* (înspre epicentrul *omogenităţii*), fie cu sens de *eterogenizare* (înspre hotarul extern *eterogenităţii*). Ar fi de remarcat faptul că mai multe forme graduale ale acestor „pendulări" sunt înfăptuite prin mai multe tipologii ale rondoului şi variaţiunii într-o măsură exponenţial mai mare decât în cazul *schemelor compoziţionale* binare sau ternare.

În principiu, ar trebui prezumată primordialitatea formei *cântec*, de ordonare în catenă a succesiunii *cuplet-refren* în schema compoziţională care ar îmbina în succesiune două catene izomorfe: *a-b-a-b-a-b-a-b-a-b-...*, în care cele două

https://biblioteca-digitala.ro

elemente constitutive eterogene sunt îmbinate în perechi: *ab-ab-ab-ab-ab*[1]*-...*,

Puterea acestui principiu – catenă izomorfă dublă –, schemă compoziţională şi, respectiv formă, rezidă în corespondenţa cu dublul sincretism al mijloacelor implicate la origini în ecuaţia *cântecului.* O primă pereche ar fi una intrinsecă – text (poetic) şi muzică –, ecuaţie în care textul are funcţia vehiculului narativ, iar muzica poate fi considerată ca suport al textului şi, în acelaşi timp, ca furnizor intonaţional şi ritmic pentru cealaltă pereche, de această dată extrinsecă (sincretică şi aceasta), care este *cântul* vocal propriu-zis şi *dansul*, înţelese drept cosubstanţiale şi executabile în sincronie. Practicată ca gen fundamental în muzica tradiţională, această triplă „înnodare" sincretică determină o extraordinară persistenţă istorică a genului *cântec* şi răzbate cu o deosebită putere în genurile muzicii maselor în special în a doua jumătate a secolului trecut[2]. Se poate admite că anume această

---

[1] Dacă este luat în considerare şi conţinutul noţional-poetic al succesiunii *cuplet-refren*, genului *cântec* se prezintă ca fiind structurat din câte o catenă pentru fiecare din cele două tipuri de material: una pentru şirul pur muzical şi încă una pentru textul noţional-poetic. Şi cum textului noţional-poetic îi revine susţinerea firului narativ, această progresie evolutivă trebuie echilibrată prin invariabilitatea şirului pur muzical. În această situaţie refrenul este articulaţia comună pentru ambele şiruri, iar maxima variabilitate (de conţinut) îi revine cupletului din şirul noţional.

[2] „Asemănări dintre muzica unor triburi primitive, trăind în regiuni diferite ale globului, şi cântecul medieval european au fost semnalate de mai mulţi etnografi şi antropologi. Astfel, Cl. Kevi-Strauss, cunoscut muzicolog şi etnolog francez, găseşte frapantă această apropiere de cîntecele băştinaşilor tribului *Bororo* din Brazilia. Ca un amănunt semnificativ apare prezenţa dialogului dintre solist (de obicei şeful tribului) şi un grup de băştinaşi, cîntăreţi şi dansatori în acelaşi timp. Rămîne doar să se amintească aşa-zisul «cântec regal» practicat la Curtea Franţei, în timpul Renaşterii, după un ritual absolut asemănător: regele, aflat în centru, cînta cupletele, iar curtenii, dansînd în cerc, răspundeau, în cor, cu refrenul. E semnificativă prezenţa unor practici similare sau mult asemănătoare în comunităţi omeneşti aflate la mari distanţe în spaţiu şi timp."; Sigismund Toduţă în colaborare cu Vasile Herman, p. 200.

https://biblioteca-digitala.ro

spectaculoasă re-emergenţă în secolul al XX-lea a genului *cântec* în cultura maselor – ca proces de *relevare arhetipală* – l-a determinat pe muzicologul rus Iuri Holopov[1] să propună o sistematizare şi pentru formele muzicale ale gândirii componistice profesioniste europene pornind de la schema compoziţională cu refren al *cântecului*[2].

Deşi o formă puternică a catenei duble (de substanţă mixtă), schema compoziţională cu refren a genului *cântec* slăbeşte progresiv în relevanţă concomitent cu evoluţia gândirii muzicale europene, stare de lucruri cu atât mai evidentă mai ales în cazul *artei componistice profesioniste de tradiţie europeană*. Într-un al doilea sens, muzicologul rus propune parametrul *tematic* ca şi criteriu de sistematizare, mizând coerenţa şi soliditatea întregului său sistem pe un element secund în comparaţie, spre exemplu, cu importanţa determinantă a parametrilor tonal şi armonic, aceştia din urmă în egală măsură responsabili atât pentru soliditatea structurală a întregului, cât şi pentru coerenţa desfăşurării procesuale. În plus, relevanţa sugestivă a parametrului *tematic* este considerabil slăbită (dacă nu şi anulată) odată cu dislocarea sistemului tonal-funcţional prin gândirea de tip atonal. În opoziţie cu propunerea lui Holopov ar trebui amintită concepţia altui muzicolog rus Vladimir Protopopov despre substanţa rondo-variaţională a muzicii Barocului şi în special a creaţiei lui J. S. Bach, şi revenirea acestui principiu la începutul secolului al XX-lea (împreună cu tehnica de contrapunct) în creaţia atonală serial-dodecafonică a Noii şcoli vieneze. Ambele cazuri – şi Bach, dar şi Schönberg – nu puteau fi încadrate în sistemul lui Holopov, chiar dacă, spre exemplu, genul fugă, emblematic pentru Bach, are o schemă compoziţională *strofică*, iar

[1] Iuri Holopov, *Un principiu de clasificare a formelor muzicale*, in: *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* [Principii teoretice ale formelor şi genurilor muzicale], Moskva: Muzîka, 1971, p. 65-94. Acest text vine ca ecou al scrierii lui Ludwig Bussler intitulată *Manual de forme muzicale în treiezeci de probleme*, S. Petersburg: Editura comerţului muzical V. Bessel & Co., 1883, aceasta structurată integral pornind de la tiparul formei de cântec [форма песни].

https://biblioteca-digitala.ro

parametrul *tematic*, deşi cu alt rol decât în cazul *cântecului*, deţine unul din rolurile determinante (împreună cu parametrii tonal şi armonic). Chiar dacă semnele exterioare erau identice – stroficitatea şi tematismul – fuga nu este reductibilă la cântec, chiar şi în calitate de arhetip generativ al acestuia din urmă.

În planul gândirii şi practicii artistice, catena se legitimează drept un autentic arhetip, deoarece ca *succesiune* şi *alternanţă* aceasta se prezintă drept singura idee şi principiu care într-un mod organic corespunde atât specificului *structural*, cât mai ales celui *procesual* al muzicii, ca tehnică de *articulare* acumulativă şi interactivă a unor forme şi conţinuturi în timp.

În plan istoric, Evul Mediu este prima epocă în care, practic, sunt formulate toate „piesele" necesare unui îndelung şi dinamic proces istoric de „asamblare" a tuturor schemelor compoziţionale existente la ora actuală:

> Pe planul tiparelor şi formelor muzicale, se poate arăta pe bună dreptate că evul mediu european, preluînd vechi şi trainice tradiţii antice ale popoarelor din bazinul Mării Mediterane în special, aduce o contribuţie de seamă, stabilind adevărate modalităţi de îmbinare a părţilor cu valoare de *arhetip formal.* Noţiunea de succesiune în lanţ, prezentă adesea în cântarea gregoriană, postgregoriană şi populară, fenomenul simetriei părţilor din vechile Ballate, Virelai, Sonus, alternanţa dintre cuplet şi refren caracteristică rondourilor de diferite tipuri, relaţia cu poezia dînd naştere tiparelor specifice cum ar fi acela al Bar-ului (*AAB – n.n.*), legătura dintre strofele poetice de factură simetrică şi cvadratura incipientă a unor morfologii, simetria paşilor de dans cu profunde implicaţii în aceeaşi cvadratură a structurii în simetriile formelor, iată doar cîteva din cele mai importante contribuţii pe care le aduce muzica evului mediu[1].

[1] Vasile Herman, *Formele muzicii medievale europene*, Cluj-Napoca: Conservatorul de muzică „G. Dima", 1978, p. 3-4.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua deducţie arhetipală: grupul tipologiilor formale

După grupul arhetipal *generativ* al catenei, în ierarhia arhetipurilor formale urmează grupul arhetipurilor *configurative*, derivate din catenă în calitatea lor de „decupaje" conceptuale. Altfel spus, acestea din urmă se prezintă ca răspuns la întrebarea *ce se poate face cu principiul şi schema catenei* în termenii unui „joc" de modelare simbolică şi implicit compoziţională? Aşa se prezintă un al doilea grup de scheme compoziţionale în calitatea lor de *construct cultural* care sunt patru la număr: rondo, variaţiunile, forma bistrofică şi, respectiv, tristrofică, în calitatea lor de idei sau principii generative.

La o primă evaluare valoarea de referinţe cu o accepţie arhetipală le este conferită prin persistenţa în timp a acestor tipare ale gândirii muzicale şi în virtutea faptului că, rând pe rând, aceste tipare ajung să devină modele de prim-plan, deopotrivă *reprezentative* şi *dominante*, ale gândirii componistice europene. Iar această persistenţă poate fi explicată prin faptul că modelarea simbolică formală poate fi considerată drept un „punct de convergenţă" şi „asamblare" cu sens de consubstanţializare a conţinuturilor arhetipale ale Naturii şi ale Omului. Prin simbolistica ciclicităţii (succesiunea, repetiţia, alternanţa şi variaţia), dar şi a jocului de opoziţii binare (izomorfe şi heteromorfe) sau a „silogisticii" ternare (spirala evolutivă), sunt prezentificate semnele Naturalului. La rândul lor, dansul şi cântul apar ca semne ale masculinului şi femininului, corpul şi vocea[1], ca interacţiune între diurn şi nocturn, între vizibil şi invizibil, cu toată cavalcada de atribute, aspecte, simboluri şi practici antropologice descrise şi analizate

[1] De asemenea, corpul şi vocea sunt nuclee generative şi în planul genurilor muzicii. A se vedea în acest sens: Oleg Garaz, *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, Bucureşti, Eikon, 2016.

https://biblioteca-digitala.ro

de Gilbert Durand în celebra lui scriere[1]. Fuziunea între aceste două grupuri arhetipale se produce chiar la nivelul formelor de alcătuire a manifestării vocal-coregrafice, sincretică la origine, unde mişcarea dansului evolua în contopire cu ritmul şi intonaţia cuvântului cântat. Înţelese astfel, puterea generativă şi persistenţa istorică a acestor tipologii de forme muzicale se originează în această dublă „codificare" arhetipală sau „încărcare" de conţinuturi ale Lumii şi Fiinţei văzute ca un întreg dinamic.

Toate patru scheme funcţionează, ca şi catena, drept nuclee (modele, principii sau tipare) generative, fiind de la sine înţeleasă diferenţa între tipologiile stilistice ale schemelor compoziţionale (sistematizabile într-o consecuţie a etapelor cultural-artistice) şi înfăptuirea acestora din urmă într-o impresionantă multitudine şi diversitate de compoziţii unice cum ar fi, spre exemplu: a. pentru perioada barocă – *Passepied (en Rondeau)* din *Suita engleză* nr. V, în mi minor (BWV 810) – rondo monotematic baroc cu două episoade (*ABACA*) sau *Rondeau (Final)* din *Concertul pentru vioară şi orchestră de coarde*, în Mi major (BWV 1042) – rondo monotematic baroc cu patru episoade (*ABACADAEA*); b. pentru perioada clasicismului vienez – Sonata op. 2 nr. 2, în La major, partea a II-a, de Ludwig van Beethoven – rondo clasic cu tratare (*ABAR*(tratare)*A*) sau Sonata K. V. 533/494, în Fa major, de Wolfgang Amadeus Mozart, finalul – rondo clasic monotematic (AA_1AA_2A); şi pentru c. perioada romantică – *Rondo capriccioso*, pentru pian op. 14, în Mi major, de Felix Mendelssohn-Bartholdy – $ABAB_1A$ şi în egală măsură *Rondo capriccioso*, pentru vioară şi orchestră, op. 28, de Camille Saint Saëns – rondo pluripartit (*ABACACBAK*(oda)).

Între ambele grupuri arhetipale – generativ şi configurativ – se articulează o relaţionare de *material* (catena)-*structură* (grupul configurativ), în care arhetipul *catenă* serveşte drept *material de operare* (prin decupare şi extragere) pentru

[1] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului: introducere în arhetipologie generală*, Bucureşti: Univers enciclopedic, 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

cele patru arhetipuri configurative care au rol de *principiu de organizare*.

Într-o primă evaluare, sintagma *arhetipuri configurative* desemnează nu altceva decât patru *scheme compoziţionale* tipizate şi legitimate istoric pentru puterea lor ca *generatoare tipologice* şi în virtutea acestui fapt pentru persistenţa lor temporală începând cu Evul Mediu şi până în prezent. Ca accepţie, acestea sunt de o maximă generalitate care înglobează toate formele elaborate până în prezent în conformitate cu specificul principiului de organizare respectiv. Un prim criteriu de diferenţiere ar fi doi algoritmi diferiţi de configurare: *succesiunea* (şi *alternanţa*) pentru rondo şi variaţiuni, precum şi *simetria* pentru bi- şi tri-stroficitate.

La o a doua evaluare devine clar că aceste patru *arhetipuri* în calitatea lor de *scheme compoziţionale* fundamentale reprezintă consecinţa unui *decupaj configurativ* operat pe materialul catenei. În acest sens, considerând catena drept model premergător tuturor schemelor configurabile ulterior, poate fi structurată o consecuţie istorică în procesul de elaborare a schemelor compoziţionale de rondo, variaţiuni, precum şi a schemelor bi- şi tri-strofice. În acest caz, drept criteriu de evaluare funcţionează *vizibilitatea* catenei în tipologiile configurative, care serveşte ca un *indicator de proximitate* şi în acest sens ca un *marcaj al întâietăţii*. Cu alte cuvinte, proximitatea faţă de arhetipul generativ este evaluată prin gradele reduse sau avansate de cenzurare – secţionare şi decupare – a catenei în urma unei evoluţii culturale susţinute. Durata evoluţiei culturale semnifică şi grade tot mai avansate de cenzurare a criteriului primordial, stare de lucruri vizibilă în situaţia în care o mostră de cântec tradiţional rural (cultură de tip non-evolutiv) ar fi pusă lângă o nocturnă de Chopin (cultură componistică profesionistă evolutivă).

Rondo-ul şi variaţiunile se dovedesc a fi în acest sens singurele două arhetipuri şi în egală măsură scheme compoziţionale care conservă imaginea şi funcţia generativă a catenei la un nivel de vizibilitate maximă, dovedindu-se în acest sens a fi două modele primare ale gândirii formale. Astfel poate fi constatată o diferenţă de opoziţie între structurarea didactică

https://biblioteca-digitala.ro

şi cea reală istoric-evolutivă a sistematicii schemelor compoziţionale. În primul caz, al abordării didactice, criteriul sistematizării este de la simplu la complex, ierarhia schemelor compoziţionale începând, practic, cu „tiparul" formei *monostrofice* (*A*), iar ascensiunea în ierarhie este înfăptuită prin acumularea gradată de articulaţii – bistrofic (*AB*), tristrofic (*ABA*), tri-pentastrofic (*ABABA*), în final ajungându-se la rondo (*ABACA*, *ABACABA*, $ABACA_1DA_2$, *ABACADAEA* ş.a., ca sinteză între succesiune, alternanţă şi simetrie).

Până la urmă, vectorul acumulării structurale duce într-un mod implacabil înspre relevarea tot mai puternică a prototipului generativ primordial care este catena, adică înspre imaginea arhetipului „antemergător" întregului sistem de tipologii formale. În opoziţie cu această sistematizare de substanţă mecanicistă şi abstractă apare imaginea evoluţiei istorice a gândirii formelor muzicale. Prezumând la origini funcţionarea arhetipului ***catenă*** formalizat ca tipar şi gen sincretic de *cântec coregrafic*, evoluţia gândirii formale se structurează în ideea unei cenzuri progresive a prototipului originar prin reducţia progresivă a principiilor de *succesiune* şi ***alternanţă*** în favoarea *simetriei.* Cu alte cuvinte, starea ***extensivă*** a formei ca ***lanţ*** este „convertită" în favoarea stării *intensive* a formelor triadice[1] şi a opţiunii explicite pentru articularea procesuală trifazică. Continuând firul reflexiv-evaluativ s-ar putea afirma că rondoul şi variaţiunile reprezintă modele de *succesiune-**alternanţă*** complexe, pe când bi- şi tri-stroficitatea afişează scheme simple, elementare, de ***alternanţă*** (bistroficul) şi ***alternanţă simetrică*** (tristroficul), aceasta din urmă fiind un model de cenzurare a catenei prin ideea de simetrie.

O primă diferenţă a grupului de scheme compoziţionale *rondo-**variaţionale*** de ce cele *triadice* se articulează în imaginea binomului antitetic *organic-mecanic*, unde primul grup oferă o deschidere arhetipală incomparabil mai largă, profundă şi

[1] Sintagma *forme triadice* îi aparţine muzicologului american Richard L. Crocker şi apare în monografia *A History of Musical Style*, New York: Dover Publications, Inc., 1986.

https://biblioteca-digitala.ro

consistentă decât cel de-al doilea, primul binom antitetic putând fi completat printr-un al doilea – *natural-cultural*. Este vorba despre un al doilea sens, succesiv celui pur tehnic-structural, pe care rondoul şi variaţiunile îl au ca „decupaje" conceptuale din arhetipul catenă.

Aşa cum observă mai sus compozitorul clujean Vasile Herman, rondoul fiind la origini un cântec-dans interpretat în cerc în jurul unui copac (ca epicentru sau axă), în calitate de „decupaj" conceptual această schemă compoziţională reprezintă arhetipul *rotaţiei* şi, în esenţă, al *revenirii* ciclice (specializarea – alternanţa) care în accepţia de funcţie compoziţională echivalează cu *repriza.* Cu alte cuvinte, principiul *rondo*, aşa cum este el înfăptuit în gândirea şi practica muzicii, poate fi considerat drept emulare a mai multor stări ciclice atât în planul realităţii naturale – ciclul diurn-nocturn (solar-lunar, masculin-feminin)[1], cu impresionanta cavalcadă de manifestări antitetice precum cald-frig, lumină-întuneric, umed-uscat sau ciclicitatea anotimpurilor –, cât şi în planul existenţei umane – viaţă-moarte, cu toate riturile de trecere aferente (naştere, nuntă, înmormântare), ciclul vârstelor (copilărie, maturitate, bătrâneţe), pe care fiecare fiinţă umană le trăieşte asumat prin însăşi propria condiţie.

Doar astfel este explicabil sensul imitativ al dansurilor invocative *Вешние хороводы* (Rondes printanières/Hore pe început de primăvară), *Выплясывание земли* (Danse de la terre/Dansarea pământului), *Тайные игры девушек. Хождение по кругам* (Cercles mystérieux des adolescentes/Jocurile tainice ale fecioarelor. Păşirea în cercuri) – încadrarea în ciclurile naturii imitându-le prin figurile coregrafice de şir şi cerc – din baletul *Primăvara sacră* de Igor Stravinski.

[1] Drept referinţă, i-am putea spune obligatorie, în acest caz serveşte celebra monografie citată în paginile anterioare aparţinând filosofului, sociologului şi antropologului francez Gilbert Durand cu titlul *Structurile antropologice ale imaginarului: introducere în arhetipologie generală*, Bucureşti: Univers enciclopedic, 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

Iar la un nivel superior al gândirii şi practicilor spirituale umane ar trebui menţionată doctrina *Eternei reîntoarceri*. Pornind de la concepţia ciclicităţii karmice în spiritualitatea orientală (hindusă – imaginea roţii – ciclurile Yuga), a şarpelui egiptean Ouroboros muşcându-şi coada, a ciclului vârstelor omenirii – vârsta de aur, argint, bronz sau fier (Hesiod) sau a *circuitului* elementelor în natură, o altă înfăptuire paradigmatică, de această dată europeană şi de substanţă filosofică, o oferă Friedrich Nietzsche în *A doua consideraţie intempestivă (inactuală)*, în *Ştiinţa voioasă*, dar şi în *Aşa grăit-a Zaratustra* împreună cu *Genealogia moralei*, urmat într-un cu totul alt registru – istoria religiilor – de Mircea Eliade în *Mitul eternei reîntoarceri* (Bucureşti: Univers enciclopedic, 1999). Până la urmă, schema compoziţională de rondo, ca şi celelalte trei pot fi considerate şi în calitatea lor de forme simbolice cu funcţia de mediere culturală a unui arhetip şi în acest sens putând fi considerate, de asemenea, în calitatea lor de „decupaj" sau „fragment".

Într-o opoziţie de completare şi concomitent cu sensul general de *succesiune* (comun cu rondoul), variaţiunile sunt „specializate" conceptual mai degrabă în realizarea arhetipului de *transformare*. În comparaţie cu ciclicitatea revenirii în cerc (sau, în urma transformării, în spirală) – principiu posibil de exemplificat punctual prin modele discrete –, transformarea nu poate fi reprezentată altfel decât drept *şuvoi* sau *flux* procesual, calitate procesuală a rotaţiei sau, mai mult, drept calitate şi condiţie a mişcării însăşi. În acelaşi timp, şi alternanţa, şi transformarea sunt în fapt două forme complementare ale succesiunii, care, în virtutea unei generalităţi mai avansate ca principiu, ar putea fi considerată numitorul comun al ambelor forme de organizare şi articulare a mişcării.

Variaţiunile se diferenţiază de rondo (dar şi de celelalte scheme compoziţionale) şi prin faptul că în cazul acestora drept schemă compoziţională poate fi considerată doar alcătuirea primei articulaţii – tema (A) –, iar tot ceea ce urmează, ca principiu şi tipar, sunt replici modificate (re-colorate) gradual ale primei şi singurei scheme compoziţionale. Această particularitate situează rondoul şi variaţiunile într-o opoziţie de

https://biblioteca-digitala.ro

simetrie în ceea ce priveşte ideea de alcătuire a schemei compoziţionale. În primul caz, al rondului, este vorba despre o schemă compoziţională *internalizată*, articulaţiile constitutive fiind alternate între limitele aceleiaşi scheme ca părţi ale acesteia, iar replicării fiindu-i supusă o singură articulaţie (*A*). În cazul variaţiunilor însă, este vorba despre o schemă compoziţională *externalizată*, deoarece procedurii de replicare şi transformare variaţională îi este supusă întreaga schemă, iar concatenate ca articulaţii structural-funcţionale sunt replicile integrale ale temei variaţiunilor (*A*), însă, fără apariţia unui material muzical eterogen. Această situaţie este valabilă cel puţin pentru variaţiunile Barocului şi ale Clasicismului vienez. În cazul focalizării pe operarea cu materialul tematic lucrurile se inversează, deoarece în cazul rondoului tema suportă transformări determinate de „inserarea" unui material tematic eterogen (ca şi cum ar fi „din exterior"), pe când în cazul variaţiunilor, continuitatea evolutivă este asigurată „din interior", prin transformări gradate ale unui material tematic unic.

Ca expresie a arhetipului transformării în cazul variaţiunilor serveşte celebra butadă *Τα Πάντα ῥεῖ* (disputată între Simplicius din Cilicia şi Heraclit) – totul curge (totul se transformă) –, idee care defineşte construirea exclusiv evolutivă a „formei" de variaţiuni ca proces.

Astfel, dacă, spre exemplu, schema compoziţională a variaţiunilor poate fi considerată (împreună cu celelalte scheme) model de mediere simbolică a arhetipului *transformare*, atunci şi tipologiile istorice de variaţiuni pot fi considerate drept modele de formulare a procedurii de mediere în termeni specifici fiecărei epoci artistice. În volumul lui despre formele muzicale ale Barocului, Sigismund Toduţă prezintă o sistematică relevantă în acest sens a formelor de variaţiuni aparţinând lui Robert V. Nelson[1]:

[1] Robert V. Nelson, *The Technique of Variation: A study of the Instrumental variation from Antio de Cabezon to Max Reger*, Berkeley and Los Angeles: University of California, p. 3; *apud.* Sigismund Toduţă în colaborare cu Vasile Herman, *op. cit.*, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Variaţiuni pe cântecul laic, dansuri şi arii din Renaştere şi Baroc;
2. Variaţiuni pe *cantus planus* şi coral din Renaştere şi Baroc;
3. Variaţiunea ostinată a Barocului;
4. Variaţiunea ornamentală a secolelor XVIII şi XIX (Clasicism şi Romantism – *n.n.*);
5. Variaţiunea de caracter a secolului al XIX-lea (Romantism – *n.n.*);
6. Variaţiunea de *basso ostinato* a secolului al XIX-lea; şi
7. Variaţiunea liberă la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea (Modernism – *n.n.*), aici putând fi adăugate tipologiile de variaţiuni timbrale (varierea timbrală a armoniei – nr. 3, *Farben* din *Fünf orchesterstücke* op, 16 de Arnold Schönberg) sau variaţiuni seriale propriu-zise (*Variaţiunile pentru pian*, op. 27, de Anton Webern sau *Variaţiunile* pentru orchestră, op. 31 de Arnold Schönberg).

Schemele compoziţionale ale rondoului şi variaţiunilor persistă imperturbabil pe întreaga durată a istoriei muzicii europene până în prezent atât în virtutea relevanţei arhetipurilor de ordin extrinsec (naturale, psihologice sau culturale), cât şi în ataşamentul revelator faţă de arhetipul intrinsec al catenei.

Alăturarea formei strofice *lungi* – rondoul (incluse aici fiind şi variaţiunile, chiar dacă este vorba despre un principiu diferit de alcătuire) – cu formele strofice *scurte* – binare şi ternare – scot în evidenţă problema *redundanţei*. Chiar dacă şi cele din urmă (tiparele stroficităţii *scurte*) aparţin arhetipului configurativ, ideea generativă a acestora este una radical diferită de cea a rondoului şi variaţiunilor. Comparând între cele două grupuri de tipologii, am putea defini stroficitatea *scurtă* drept *non-redundantă*, iar emergenţa acestei tendinţe înspre *esenţializare* şi *intensificare procesuală* s-ar putea datora unei mutaţii paradigmatice localizabile temporal-istoric, una care a determinat transformări fundamentale în planul conţinuturilor arhetipale. Deoarece stroficitatea *scurtă* ţine de o altă

https://biblioteca-digitala.ro

paradigmă culturală şi, respectiv, de o altă concepţie a procesualităţii, ar fi oportun ca cele două scheme compoziţionale *scurte* să fie prezentate drept exemplificare la cel de al treilea grup de *arhetipuri procesuale.*

(va urma)

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti: Editura muzicală, 1976

BONDS, Mark Evan, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1991

BUSSLER, Ludwig, *Учебникъ музыкальныхъ формъ въ тридцати задачахъ* [Manual de forme muzicale în treiezeci de probleme], S. Petersburg: Editura comerţului muzical V. Bessel & Co., 1883

CROCKER, Richard L., *A History of Musical Style*, New York: Dover Publications, Inc., 1986

DĂNCEANU, L., *Înaltul cer al muzicii româneşti*, interviu cu compozitorul Corneliu Dan Georgescu, in: *România literară*, nr. 26/6-12.07.2007.

DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului: introducere în arhetipologie generală*, Bucureşti: Univers enciclopedic, 1999

GARAZ, Oleg, *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, Bucureşti, Eikon, 2016

HERMAN, Vasile, *Formele muzicii medievale europene*, Cluj-Napoca: Conservatorul de muzică „G. Dima", 1978

HERMAN, Vasile, *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Bucureşti: Editura muzicală, 1982

HOLOPOV, Iuri, *Принцип классификации музыкальных форм* [Un principiu de clasificare a formelor muzicale], in: *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* [Principii teoretice ale formelor şi genurilor muzicale], Moskva: Muzîka, 1971

LAKOFF, G. and JOHNSON, M., *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980

NAZAIKINSKI, Evgheni, *Логика музыкальной композиции* [Logica compoziţiei muzicale], Moskva: Muzîka, 1982

https://biblioteca-digitala.ro

NELSON, Robert V., *The Technique of Variation: A study of the Instrumental variation from Antio de Cabezon to Max Reger*, Berkeley and Los Angeles: University of California
TODUŢĂ, S. (în colaborare cu HERMAN, V.), *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. III: *Variaţiunea, Rondoul*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1978
ZUCKERMANN, V., *Соната си минор Листа* [Sonata si minor de Liszt], Moskva: Muzîka, 1984.

SUMMARY

Oleg Garaz

Musical Forms: Exercises of Archetypal Combinatorics (A Hermeneutic-Methodological Proposal)

As a discipline of musical study, the systematics of musical forms could be imagined at least from two points of view.
The first one, the conventional one, that of typologies that are well-known in didactic practice and were developed throughout the historical evolution of European music, such as mono-, bi- and tri-strophic forms, the rondo and variations, or the sonata.
A second type of approach aims at understanding a multitude of meanings which, being archetypes, function as generative nuclei, and through musical thought they emerge in the plane of concrete achievement as their own emulations, symbolically mediated.
The systematisation put forward in this study implies something other than a mere mechanical enumeration of formal typologies, species and subspecies, like a panoply of petrified “masks” of certain standardised *compositional schemes*. It is rather the possibility of forming a library of complex referential typologies, preserving a generative nucleus in the foreground of systematic and analytical relevance. This nucleus – the chain – should be recognisable as the axis that determines the development of musical forms within each stylistic period of European music history.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Pascal Bentoiu
Concertul pentru vioară şi orchestră

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş

Compozitor şi muzicolog român, Pascal Bentoiu s-a născut pe 22 aprilie 1927 la Bucureşti, stingându-se din viaţă în acelaşi oraş, pe 21 februarie 2016. Studiază la Conservatorul din Bucureşti, avându-i ca profesori pe Mihail Jora la armonie, contrapunct, orchestraţie şi compoziţie, pe Faust Nicolescu la teorie şi solfegii, pe Vasile Filip la vioară şi Theophil Demetriescu la pian. Pe lângă studiile muzicale, Pascal Bentoiu urmează cursurile Facultăţii de Drept din Bucureşti, pe care o absolvă în anul 1947. Între 1953-1956 activează ca cercetător ştiinţific la Institutul de Etnografie şi Folclor din Bucureşti. Este autor a numeroase lucrări muzicologice, studii, eseuri şi cronici muzicale.

În calitatea sa de compozitor, Pascal Bentoiu a rămas in istorie prin cvartetele şi simfoniile sale, excelând totodată şi în domeniul muzicii de teatru. De asemenea, a realizat o serie de

https://biblioteca-digitala.ro

aranjamente şi orchestraţii ale unor lucrări importante aparţinând altor compozitori români, cum ar fi: *Şase cântece şi o rumbă* de Mihail Jora – 1970., *Simfonia Nr. 5* de George Enescu – 1995, *Simfonia Nr. 4* de George Enescu – 1996. Din propriile sale compoziţii instrumentale amintim: *Sonata pentru pian*, op. 1 – 1947-1957, *Cvartetul de coarde Nr. 1*, op. 3 – 1953, *Concertul pentru pian şi orchestră Nr. 1*, op. 5 – 1954, *Concertul pentru vioară şi orchestră*, op. 9 – 1958, *Concertul pentru pian şi orchestră Nr. 2*, op.12 – 1960, *Sonata pentru pian şi vioară*, op. 14 – 1962, *Cvartetul de coarde Nr. 2, al „Consonanţelor”*, op. 19 – 1973, patru *Cvartete de coarde Nr. 3, 4, 5, 6*, op. 27 – 1980, 1981, 1982, 1982, *Concertul pentru violoncel şi orchestră*, op. 31 – 1989. Creaţia sa simfonică este reprezentată prin opt simfonii, *Suita ardelenească*, op. 6 – 1955, *Poemul simfonic „Luceafărul”*, op. 7 – 1957. În muzica de teatru, compozitorul Pascal Bentoiu se afirmă prin opera comică într-un act *Amorul doctor*, op. 15 – 1964, opera radiofonică *Jertfirea Iphigeniei*, op.17 – 1968, opera în două acte *Hamlet*, op. 18 – 1969.

Din punct de vedere stilistic, muzica lui Pascal Bentoiu se dovedeşte a fi o sinteză între cultura muzicală occidentală pe de o parte şi arta muzicală românească pe de altă parte, exprimată printr-un limbaj şi o viziune moderne. Melodist înnăscut, cu o deosebită intuiţie artistică în ceea ce priveşte folosirea timbrurilor instrumentale ale orchestrei, Pascal Bentoiu ştie să pigmenteze limbajul său muzical cu elemente provenite din muzica de jazz sau populară românească. Melodia ce are o claritate de tip clasic este înveşmântată într-o armonie extrem de suplă, aflată în continuă transformare, ea modelându-se în raport cu contextul muzical. În funcţie de parcursul melodic, momentele de consonanţă alternează cu cele disonante, limbajul tonal transformându-se în limbaj modal şi chiar atonal. La acestea se adaugă parametrul ritmic, de o mare mobilitate, moştenit din folclorul românesc şi nu numai.

Cu mare uşurinţă, Bentoiu reuşeşte să exploateze sonoritatea cuvintelor ce evoluează în raport direct cu discursul muzical, compozitorul strălucind astfel în domeniul muzicii lirice.

https://biblioteca-digitala.ro

Simfonist de talent, Pascal Bentoiu se dovedeşte a fi un adevărat urmaş al marelui compozitor George Enescu, a cărui influenţă îşi găseşte ecoul în creaţiile sale muzicale sau muzicologice.

Concertul pentru vioară şi orchestră, op. 9

Pascal Bentoiu compune în anul 1958 *Concertul pentru vioară şi orchestră* op. 9, dedicat violonistului Ştefan Gheorghiu. Cu alura unei simfonii cu vioară *obbligato*, partitura concertului relevă un limbaj modern, în care tonalitatea îşi pierde contururile, devenind nedefinită, prezenţa cromatismelor şi a disonanţelor atingând graniţele atonalismului. Se remarcă încă o dată înclinaţia către simfonism a creatorului român, acesta utilizând un ansamblu orchestral amplu, în care partidele de suflători de lemn şi alamă sunt bine reprezentate. Manevrând cu multă abilitate diferitele voci ale orchestrei – aceasta îndeplinind adesea un rol important în cadrul discursului muzical – compozitorul reuşeşte să păstreze cu măiestrie proporţii echitabile între acompaniament şi partitura solistă a viorii.

Partea I

Partea întâi a concertului are la bază tiparul unei passacaglii, în care se remarcă tratarea polifonică a diferitelor voci. Pe lângă aceste elemente de influenţă barocă, se regăsesc elemente de influenţă romantică târzie sau post-romantice, precum şi cele de sorginte folclorică românească. În plus, în cadenţa solistică din finalul părţii întâi se află structuri muzicale ce amintesc de muzica de jazz. Alături de sistemul atonal, rezultat din lărgirea tonalităţii prin utilizarea abundentă a cromatismelor, se face simţită prezenţa elementelor modale ale limbajului muzical, intervalul de cvartă predominând atât în construcţia melodiei, cât şi a armoniei. În această parte întâi, momentele de gravitate şi solemnitate specifice passacagliei alternează cu cele de un intens lirism şi melodism, pe care le

https://biblioteca-digitala.ro

întâlnim atât la orchestră, dar mai cu seamă în cântul viorii. Discursul muzical al solistului, precum şi cel al orchestrei, parcurg un traseu extrem de diversificat, cu culori multiple, schimbătoare. Astfel, muzica, de o mare expresivitate, are „atingeri" şi surse de inspiraţie diferite - expresioniste, orientale, folclorice, romantice şi impresioniste, ce se împletesc şi se succed cu o mare naturaleţe. Se simt aici influenţele stilistice ale unor compozitori precum Wagner, Enescu, Prokofiev.

La nivel formal, se observă rigurozitatea construcţiei, de tip clasic. Compusă în tempo *Moderato* şi în măsură de 6/8, prima mişcare a concertului debutează cu o introducere orchestrală, ce se desfăşoară între măsurile 1-48, în care este prezentată tema passacagliei, ulterior ea fiind transpusă şi variată din punct de vedere melodic şi al densităţii orchestraţiei, fiind expusă pe rând la diferite instrumente sau grupuri de instrumente. Începând în *pp*, prima expunere a temei aparţine fagotului şi contrabasului – ce o dublează la octava inferioară – şi este realizată pornind de pe sunetul *fa*. Cu o octavă mai sus faţă de expunerea fagotului, partida violelor prezintă tema subdivizată ritmic – în optimi. Astfel, cântului solemn cu caracter *pesante* al contrabasului şi al fagotului i se adaugă evoluţia violelor, ce asigură fluenţa şi eleganţa mişcării.

Modificată lejer la început din punct de vedere ritmic, cea de-a doua expunere a temei este transpusă şi variată la nivelul vocii contrapunctice însoţitoare. Prezentarea secundă a temei este realizată începând de pe sunetul *do* şi este intonată de violoncel şi clarinetul bas, ce sunt însoţiţi în manieră contrapunctică de contrabas şi fagot. Cele trei fraze componente ale celei de-a doua apariţii tematice au o alură mai

https://biblioteca-digitala.ro

romantică şi implicit mai cantabilă. Aceste trăsături se intensifică pe parcursul celei de-a treia expuneri tematice, ce se lansează de pe sunetul *sol*, fiind intonată de viole şi corn. Dacă în cea de-a doua expunere a existat un contrapunct la două voci, în cea de-a treia prezentare tematică, apare un contrapunct amplificat, la trei voci. Imaginea complexă a unei creaţii simfonice se conturează acum din ce în ce mai clar.

Pregătită prin intermediul unui *crescendo*, cea de-a patra expunere tematică – variată, ultima din cadrul introducerii orchestrale – apare într-o nuanţă de *f*. În acompaniamentul contrapunctic la patru voci se fac auzite „capetele" tematice ale passacagliei în interpretarea viorilor, ce-şi iniţiază evoluţia de pe sunetul *re*. Punctul culminant dinamic al introducerii orchestrale – *ff* – este înregistrat la măs. 43, în cadrul frazei secunde a expunerii în discuţie.

A patra prezentare variată a temei este şi mai densă din punct de vedere polifonic şi armonic, prezentând momente dure, cu accente expresioniste, datorate disonanţelor. O domolire remarcată la nivelul tensiunii orchestraţiei şi a scriiturii muzicale, subliniată printr-un *ritenuto* pe ultima măsură a introducerii orchestrale pregăteşte intrarea solistului.

Aşadar, introducerea orchestrală prezintă o desfăşurare progresivă, realizată într-o ascensiune şi o acumulare tensională continuă. Este remarcabilă tratarea polifonică a instrumentelor din cadrul orchestrei, pe care se fundamentează concepţia introducerii orchestrale a părţii întâi. Se remarcă de asemenea arcul dinamic ce însoţeşte diferitele expuneri, debutul realizându-se în *pp*-*ppp*, urmând apoi nuanţa de *mp* – ce caracterizează a doua şi a treia expunere – în *crescendo* până la *f* şi ulterior *ff* în cea de-a patra expunere tematică. Introducerea orchestrei se încheie cu un *diminuendo* ce ajunge

https://biblioteca-digitala.ro

înapoi la nuanţa de *p*. La nivel structural, frazele sunt construite pe saltul de cvartă, în timp ce succesiunea naturală a cvintelor este prezentă la nivelul celor patru expuneri tematice, astfel : prima expunere porneşte de pe sunetul *fa*, a doua de pe sunetul *do*, a treia de pe *sol* iar a patra de pe sunetul *re*. Se remarcă astfel prezenţa elementelor de limbaj de sorginte modală şi tonală, ce coexistă într-un cadru muzical mai larg, de fapt modern, cromatic, atonal. Acestea elemente de limbaj şi tehnici de compoziţie diverse, interferează în muzica *Concertului pentru vioară şi orchestră* de Pascal Bentoiu, ele fiind mânuite cu multă abilitate de către compozitor.

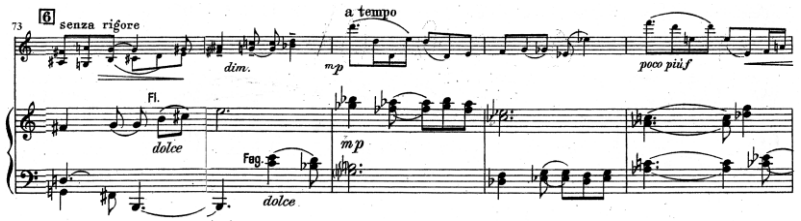
Expunerea temei de către vioara solistă porneşte la măs. 49, în nuanţă de *f*, pe sunetul *la*. Cu alură atletică şi ethos expresionist dar şi cu un lirism intens, linia melodică a viorii expune în mod variat, în registrul acut, tema passacagliei, pe parcursul a trei fraze muzicale. În tot acest răstimp, solistul dialoghează cu diferitele instrumente de suflat ale orchestrei – clarinet, oboi, fagot.

În cea de-a treia frază se fac auzite în cadrul acompaniamentului, scări de tonuri la instrumentele de suflat, ce imită sunetele prelungite cu pedală ale orgii. Ulterior apar structuri melodice cu tuşe orientale, intonate de compartimentul instrumentelor de suflat din lemn.

https://biblioteca-digitala.ro

Este de remarcat in continuare, expunerea şi prelucrarea temei la viole şi trompete cu surdină, lansată de pe sunetul *mi*, în care violoncelele realizează contramelodia pe parcursul a trei fraze. În tot acest timp, vioara solistă are o evoluţie în duble-coarde, caracterizată de un lirism extrem, compozitorul însuşi sugerând realizarea ei în *f*, *con passione*.

Flautul preia intonarea în mod variat a temei, cu indicaţia *dolce*. În dialog cu acesta intră fagotul, în aceeaşi manieră, expunând elemente tematice, variate ritmico-melodic. Contramelodia solistului în duble-coarde, plină de încărcătură pasională, se sfârşeşte la măs. 74, acesta începând la măs. 75 intonarea unei melodii graţioase, dansante.



Ritmica şi melosul specifice unei hore româneşti moldoveneşti ce apar în discursul viorii, se îndrevăd şi în acompaniamentul orchestral. Caracterul popular românesc este accentuat în această idee muzicală şi de apariţia apogiaturilor triple sau simple.

https://biblioteca-digitala.ro

Lirică, pasională, cu accente romantice, impresioniste, dar şi cu tuşe româneşti, secţiunea următoare ne apare ca o variaţiune a temei, ce se întinde pe parcursul a două fraze muzicale.

Cea de-a doua frază, cu un caracter uşor expresionist, încheie în mod tensionat discursul, atât la vioara solistă cât şi la orchestră, concluzionând o primă mare secţiune a părţii întâi.

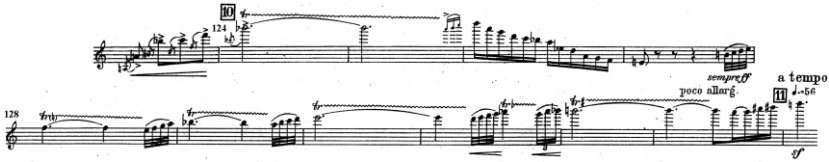
Un episod tranzitoriu, având caracter declamativ, realizat în *ff* de instrumentele de suflat de alamă, se încheie în *subito p*. Cu un debut în *stretto* ce implică trombonul, cornul şi vioara solo, enunţând elemente bazate pe variaţiuni ale materialului tematic, debutează secţiunea mediană a părţii întâi. În vreme ce orchestra evoluează în *mp*, vioara are un parcurs melodic în forţă, în duble-coarde, de-a lungul a două fraze muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Tuba preia în cadrul orchestrei expunerea temei passacagliei, însoţită fiind de evoluţia în *pizzicato* a viorilor şi de figuraţia melodică cu contur unghiular, plină de note cromatice, realizată de către vioara solo.

Figuraţia melodică a solistului creşte în intensitate, câştigând de asemenea şi în ambitus. Ajunsă în registrul acut în *ff*, vioara se remarcă în acelaşi timp prin duritatea articulaţiei, notată de către compozitor prin indicaţia *strepitoso*, pe finalul frazei.

O nouă prezentare variaţională a temei apare la instrumentele de suflat din lemn. Evoluţia tumultuoasă a viorii soliste se evidenţiază în cadrul acestui fragment. Solistul interpretează octave frânte, urcând astfel în registrul acut. El evoluează în *ff*, realizând o serie de game rapide urmate de triluri şi creionând un contur melodic ascendent. Pasajul se încheie cu multă strălucire pe sunetul *mi* în registrul supra-acut, într-o nuanţă generală de *ff*.



Instrumentele de alamă intonează în *ff* tema iniţială a passacagliei, pornind ca şi prima dată – la începutul concertului

https://biblioteca-digitala.ro

– de pe sunetul *fa*, în tumultul partidelor de coarde, care reiau figuraţia în şaisprezecimi prezentată anterior de solist. Acest moment de culminaţie dinamică şi melodică marchează debutul unei dezvoltări orchestrale a temei iniţiale. În fapt, în acest punct al discursului, orchestra realizează tot diferite „modelări" variaţionale ale temei de bază.

Vioara solistă prezintă variaţiunile tematice de-a lungul a trei fraze muzicale. Solistul intonează structuri rapide, cu desen ascendent-descendent, bazate pe sunete cromatice. Vioara evocă acum elemente melodice din variaţiunile expuse anterior, în primele două secţiuni ale părţii întâi, amintind structurile ritmice dansante. Ultima frază din această intervenţie a viorii se remarcă prin expresivitatea şi rafinamentul melodiei intonate de solist în *mf*, *con gran calore*, la sugestia compozitorului.

Următoarele trei fraze ale solistului, într-un tempo mai liniştit – *pochissimo meno mosso* – aduc în prim plan o cantilenă lirică de mare expresivitate. Vioara evoluează în registrul acut, în *p dolce* sau în *pp*, într-o atmosferă de calm şi cu culori diafane, impresioniste, realizate cu măiestrie de către compozitor cu ajutorul acompaniamentului orchestral, cu instrumente de suflat precum oboiul intrând în dialog delicat cu solistul.

Ultima frază, cadenţială, se încheie cu o coroană, în rezonanţa sprinţară a unui motiv muzical de influenţă folclorică, intonat de clarinet.

La măs. 192 începe a treia secţiune a părţii întâi. După o tăcere de aproximativ o măsură, vioara solistă se face auzită cu tema prezentată anterior, de această dată transpusă pe sunetul *fa#*, ea apărând întocmai ca şi prima dată. Acompaniată în mod

https://biblioteca-digitala.ro

dialogat de către fagot şi clarinet, prezentarea tematică a viorii se întinde de-a lungul a trei fraze.

O inspirată continuare aduce două grupuri de variaţiuni „hrănite” din materialul sonor al variaţiunilor prezentate în momentul primei expuneri solistice. Prin intermediul ultimei grupe de variaţiuni solistul concluzionează această reexpunere a temei principale. Astfel, în fraza finală – ce are o linie melodică agitată, cu valori rapide – vioara îşi încheie discursul în *ff*, pe sunetul *mi*, în urma unui *crescendo* amplu.

După acest moment, orchestra preia discursul muzical, realizând un episod concluziv, ce ne conduce către cadenţa solistică a viorii. Această concluzie orchestrală a părţii întâi a concertului propune o muzică din care răzbat ecouri romantice, impresioniste şi folclorice româneşti. Apar fragmente melodice tono-modale, din care nu lipsesc cromatismele. În finalul ultimei fraze muzicale intonate de orchestră, pe o pedală realizată de aceasta, punctată de intervenţia repetată a timpanului, vioara se lansează într-o gamă rapidă ascendentă, moment ce anticipează cadenţa solistică. Înainte de începerea propriu-zisă a cadenţei, vioara intonează solo o idee muzicală declamativă, cu puternice tuşe folclorice româneşti. Putem spune că această idee muzicală, prin *ethos*-ului ei muzical românesc, se impune ca amprentă a compozitorului român, prin care este evidenţiată una dintre principalele caracteristici ale acestei lucrări.

https://biblioteca-digitala.ro

Minuţios încadrată în măsură de 3/4, cadenţa solistică debutează în tempo *Adagio*. Aceasta se dezvoltă ca o muzică de caracter, foarte expresivă, făcând cu precădere apel la scriitura în duble-coarde. Deşi compozitorul notează în partitură diferite indicaţii de tempo – *adagio*, *meno mosso*, *poco accelerando*, *poco rallentando* – caracterul *rubato* specific interpretării solistice se păstrează. Dacă începutul cadenţei este susţinut în duble-coarde şi e foarte expresiv, la măs. 259 peisajul muzical este revigorat de o linie melodică foarte tonică, ce apare în mod neaşteptat, amintind de muzica de jazz.

Vioara acompaniată de orchestră îşi pregăteşte încheierea discursului, prin realizarea unei code cu profil muzical ascendent, ce urcă progresiv până la sunetul *fa* din registrul acut, sunet cu care a şi început partea întâi a concertului.

Urmărind ideea de ciclicitate şi principiul simetriei, compozitorul atribuie orchestrei încheierea evenimentelor muzicale ale acestei mişcări, tot ea fiind aceea care a avut în debutul concertului prezentarea temei passacagliei, ce constituie reperul principal, firul conducător şi generatorul părţii întâi. Astfel, orchestra prezintă – de pe sunetul *fa* # – tema variată şi modificată la nivel intervalic. Fraza finală cadenţează asemenea viorii, pe sunetul *fa* iniţial, în *ppp*. Se remarcă utilizarea orchestraţiei asemănătoare cu cea din începutul părţii întâi, în care evoluează fagotul, ce prezintă linia melodică în combinaţie cu violele, acestea din urmă asigurând acompaniamentul *ostinato*.

https://biblioteca-digitala.ro

Partea a II-a

Partea a doua a concertului de Pascal Bentoiu se dovedeşte a fi cu totul diferită faţă de cea dintâi. Astfel, ca şi compozitorul rus Serghei Prokofiev – în *Concertul pentru vioară şi orchestră Nr. 1* – muzicianul român creează în mod mai puţin obişnuit mişcarea secundă a *Concertului pentru vioară şi orchestră* într-un tempo rapid – *Presto.* Solistul debutează în *f*, *con gran slancio*, având un parcurs extrem de alert şi plin de viaţă de-a lungul întregii sale evoluţii. Se remarcă de asemenea caracterul *ostinato* al acompaniamentului orchestral, ce însoţeşte vioara solistă în aceeaşi manieră, de la început şi până aproape de sfârşitul acestei părţi. *Ostinato*-ul orchestral încetează numai în momentul execuţiei scurtei cadenţe solistice, ce încheie întreaga desfăşurare a părţii a doua. În cadrul orchestraţiei, o culoare aparte o aduce utilizarea extinsă a instrumentelor de alamă şi a diferitelor instrumente de percuţie.

Având o structură tripartită ABA' urmată de o codă, partea centrală a concertului ne dezvăluie o melodie cu caracter modal, de inspiraţie folclorică românească. Alături de aceasta, se fac resimţite elementele inspirate de muzica de jazz americană, a căror apariţie este prefigurată încă din cadenţa solistică a părţii întâi. Melodismul şi aparenţa unui caracter improvizatoric definesc muzica părţii a doua, în care viorii îi revine cu precădere rolul principal solistic, iar orchestrei cel secundar, de acompaniator, ea fiind motorul ritmic ce asigură perpetuarea întregii mişcări.

În partea a doua a concertului, modalismul, tonalismul, polimodalismul, politonalismul şi cromatismul accentuat, caracterizează limbajul muzical utilizat de compozitor. Poliritmiile derivate din caracterul *aksak* al acompaniamentului – scris în măsura de 3/4 şi în care accentele ritmice notate descriu structuri precum 3+3+2+2+2 sau 3+3+3+3+2+2+2 – însoţesc vioara solistă, ce primeşte la rându-i un discurs sincopat, presărat cu diviziuni excepţionale precum cvartolet, cvintolet sau septolet. Tipologia acompaniamentului *aksak*

https://biblioteca-digitala.ro

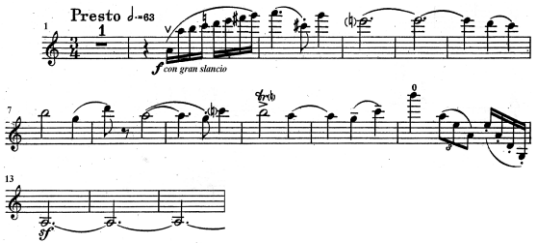
realizat în *ostinato* îşi află originile în muzicile populare româneşti şi nu numai. Armoniile suprapuse şi cromatismele abundente din cadrul acompaniamentului îi conferă acestuia aspecte neaşteptate, inedite, schimbătoare, ce amintesc atât de muzica folclorică cât şi pe cea de jazz. Pe de altă parte, frazele muzicale ample expuse de vioara solistă au alură improvizatorică, acest tip de discurs caracterizând majoritatea muzicilor tradiţionale ale lumii, aşa cum arăta şi compozitorul american Lou Harrison[1], argumentând astfel alegerea acompaniamentului de percuţie în compunerea concertului său pentru vioară. Luând în considerare acest punct de vedere, putem afirma că şi în cazul acestei părţi secunde a lucrării lui Pascal Bentoiu, întreaga orchestră simfonică realizează un acompaniament cu un pregnant caracter ritmic, având rolul unui imaginar ansamblu orchestral de percuţie.

Prima secţiune A debutează cu o frază amplă, de 16 măsuri. Având în vedere tempo-ul *Presto*, precum şi accentele ritmice puse în evidenţă de acompaniamentul orchestral, ne apar structuri grupate 3+3+2+2+2, aidoma unei măsuri compuse din 6/8 + 3/4.

Fraza de debut a primei secţiuni este pregătită de o scurtă introducere orchestrală, vioara lansându-se anacruzic, cu mare avânt, în expunerea sa muzicală. Cu un discurs plin de strălucire şi de cutezanţă, solistul intonează o melodie cu caracter modal, având puternice influenţe populare româneşti. Aceasta este bazată pe o scară cu fundamentala pe sunetul *la* şi care are treapta a treia mobilă – *do*, *do#*, fapt ce contribuie la instaurarea unei ambiguităţi armonice.

[1] cf. Guide to the Lou Harrison Music Manuscripts [Ghid al manuscriselor muzicii lui Lou Harrison], Online Archive of California (OAC), http://www.oac.cdlib.org.

https://biblioteca-digitala.ro



A doua frază a primei secţiuni este intonată tot de vioara solistă şi are o alură cromatică, modulatorie, apărând ca o prezentare variată a celei dintâi, melodia fiind într-o continuă transformare şi având un aspect evolutiv. Pornind de pe sunetul *la*, fraza a doua are de asemenea un caracter anacruzic şi se desfăşoară în nuanţe puternice de *f*, concluzia ei aducând în prim plan sunetul *mi* în *fff*.

Următoarea frază muzicală, cu puternice influenţe folclorice, aparţine orchestrei, care prezintă pentru prima dată până acum o linie melodică propriu-zisă, ce evoluează având ca bază sunetul *mi*. Dualitatea major-minor îşi face simţită prezenţa şi de data aceasta, prin suprapunerea terţei mari şi a celei mici prin alternanţa sunetelor *sol-sol#* în cadrul discursului muzical. Orchestra realizează astfel o introducere muzicală cu iz de refren orchestral, ce se regăseşte de obicei în cadrul cântecelor populare cu solist. În cazul de faţă, ea pregăteşte intrarea viorii soliste, ce va intona o nouă frază muzicală, centrată pe sunetul *mi*. Semnalăm faptul că structura măsurii compuse se modifică în 6/8 + 6/8 + 3/4, schimbare ce se produce mai întâi în discursul orchestral, începând cu măs. 47.

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia viorii intonate în *f* are o constituţie modală, ce provine în egală măsură din muzica populară şi din cea de jazz.

Influenţa muzicii de jazz se accentuează pe parcursul următoarelor două fraze muzicale, în care melodia apare într-o ipostază dezvoltătoare, variaţională, având un parcurs presărat cu cromatisme.

Orchestra iniţiază secţiunea mediană B printr-o primă frază muzicală cu caracter cromatic. Structura măsurii compuse din 6/8 + 6/8 + 3/4 se disipează progresiv, lăsând locul diferitelor combinaţii ritmice. Astfel, orchestra revine cu acompaniamentul *ostinato*, structurat ca şi la început în cadrul unei măsuri compuse din 6/8 + 3/4. *Ostinato*-ul orchestrei, desfăşurat în *ff*, *mf subito* şi apoi în *pp subito*, pregăteşte intrarea viorii în *fff*, compozitorul sugerând şi modalitatea *selvaggiamente*. Cu o linie melodică intens cromatizată şi cu un contur unghiular, vioara solistă nu face altceva decât să evoce tema principală a passacagliei din partea întâi a concertului, punctată de efecte sonore realizate în *glissando* de către trompetă.

O nouă intervenţie orchestrală, în care se mai aud încă ecouri ale passacagliei intonate de către trompetă, evidenţiază o scară cromatică descendentă, desfăşurată pe un acompaniament în *tremolo* realizat pe sunetul *mi*, care se mută cu baza pe *si b*, concluzia pasajului realizându-se pe sunetul *do*.

În nuanţă de *ff* şi apoi în *subito pp*, orchestra aduce în continuare patru măsuri de *ostinato*, grupate în structuri compuse de 6/8 + 3/4 şi având ca fundament sunetul *do*, pregătind astfel apariţia viorii soliste. Aceasta expune în *fff*

https://biblioteca-digitala.ro

selvaggiamente, mai violent ca înainte, o nouă variaţiune a temei passacagliei, ce se încheie pe sunetul *mi*.

Orchestra prezintă încă de două ori acompaniamentul *ostinato*, pe finalul frazei, având ca puncte de atracţie gravitaţională, două sunete, *do* şi *mi*. Fraza următoare, realizată de orchestră, are aspect tranzitoriu, pregătind apariţia celei de-a treia secţiuni principale, A'.

Bazându-se pe aceeaşi structură de măsuri compuse din 6/8 + 3/4, cu un acompaniament cu caracter melodic dar repetat cu obstinaţie, secţiunea A' este expusă de către orchestră. După două măsuri de introducere, partida de viori face auzită melodia tematică iniţială, intonată acum pe un mod cu fundamentala pe sunetul *sol*. Această prezentare tematică corespunde primei fraze din cadrul secţiunii iniţiale A. Vioara solistă continuă cu cea de-a doua frază muzicală, intens cromatică, întâlnită de asemenea în prima secţiune. Transpusă şi prezentată în duble-coarde de către vioară, cu un acompaniament melodic plin de sunete cromatice, această frază se încheie pe sunetul *fa*, ambientul muzical evocând modul minor.

Orchestra îşi continuă evoluţia pe sunetele tonalităţii *fa* minor, readucând în prim plan acompaniamentul cu alură percusivă, specific acestei părţi secunde, structurat în măsuri compuse de 6/8 + 6/8 + 3/4. El este realizat de către orchestră

https://biblioteca-digitala.ro

în *decrescendo*, în registrul grav, susţinut fiind de către toba mică.

Pe acest fond, vioara solistă apare şi evoluează susţinut şi foarte expresiv, în registrul grav, utilizând materialul muzical prezentat anterior în cadrul secţiunii A. Actuala expunere este realizată transpus, cu un semiton mai sus faţă de prima dată. În cadrul acestei fraze intonate de vioară, întru obţinerea unui policentrism, este propusă în prim plan o nouă fundamentală – sunetul *do*, cu terţă mică, ce se suprapune peste fundamentala acompaniamentului orchestral – sunetul *fa*.

Iniţiate de orchestră, următoarele două fraze muzicale sunt expuse de solist. Intens cromatizate, acestea au un accentuat spirit improvizatoric, variaţional, scoţând din nou în evidenţă co-existenţa celor doi centri sonori, *do* şi *fa*.

Ultima frază muzicală a secţiunii A' este realizată în mod dialogat de către cele două personaje protagoniste, orchestra şi solistul, ce intonează alternativ acelaşi motiv muzical în *do* minor, ca o concluzie a acestei secţiuni. Finalul frazei aduce în atenţie, în mod surprinzător, un acord de *do* major cu septimă mare.

Orchestra prezintă coda părţii a doua printr-un *tremolo* pe un acompaniament în *ostinato*, ce gravitează în jurul sunetului *do*. De-a lungul celor trei fraze ale codei orchestrale se fac auzite variaţiuni având la bază motivul muzical prezentat în ultima frază a secţiunii A'. După o întreagă dezlănţuire de forţe şi o atmosferă furtunoasă creată de orchestră, îşi face apariţia solistul, care intonează o scurtă cadenţă. În *ff*, vioara readuce

https://biblioteca-digitala.ro

în prim plan începutul temei passacagliei, încărcată fiind de sunete cromatice. Solistul continuă apoi cu o scară cromatică ascendentă realizată în duble-coarde, la care se adaugă în *ppp tremolo*-ul cinelelor şi harpa cu *glissando*. Pe ultimul sunet al viorii soliste – dubla-coardă *do* # - *la* – se alătură întreaga orchestră, ce intonează în *fff* un acord pe sunetul *la*, în care sunt suprapuse atât terţa mare *do* #, cât şi cea mică *do*. Acordul final se întinde pe două măsuri şi jumătate şi este expus într-un *crescendo* puternic, la realizarea lui un rol esenţial având-l evoluţia instrumentelor de alamă.

Sonorităţile finalului ne duc cu gândul la *Rapsodia în la major* a lui Enescu sau la muzica compozitorului american George Gershwin. Cele două surse de inspiraţie – muzica populară românească şi muzica de jazz sunt aşadar prezente de la început şi până la ultimul acord al acestei părţi secunde a *Concertului pentru vioară* de Pascal Bentoiu.

Partea a III-a

Partea a treia a concertului, scrisă în tempo *Adagio*, are mai degrabă alura unei părţi mediane. Având o formă liberă, rapsodică, mişcarea finală readuce în prim plan, încă din primele măsuri, începutul nelipsitei teme a passacagliei din partea întâi, în interpretarea clarinetului şi a flautului, urmaţi de corn, în imitaţie. Pe sunetele lungi, ţinute de aceste instrumente, vioara îşi face intrarea intonând tema principală a finalului.

https://biblioteca-digitala.ro

Ambianţa unui recitativ solistic se accentuează odată cu abordarea de către vioară a celei de-a doua fraze muzicale, expusă la început fără acompaniament, ulterior adăugându-se oboiul, iar spre final contrabasul. După această evoluţie lirico-dramatică a viorii soliste, întreaga desfăşurare a părţii a treia devine un discurs muzical în care atât solistul cât şi orchestra vor prezenta variaţiuni melodice inspirate de tema passacagliei, precum şi din materialul tematic specific părţii a treia.

Astfel, într-o atmosferă muzicală extrem de romantică, vioara solistă intonează în registrul acut o cantilenă expresivă de un lirism debordant, cu tentă elegiacă. La o măsură diferenţă, vocea clarinetului preia această melodie – *come un eco*, după cum sugerează compozitorul – conferind momentului şi mai multă gingăşie. Se face auzit materialul sonor inspirat din prima idee tematică a părţii a treia.

https://biblioteca-digitala.ro

Ulterior, vioara intonează o nouă melodie, cu expresie întrebătoare. Desenată pe baza unor arpegii secvenţate, această frază muzicală se încheie cu o figuraţie cromatică.

Mai departe, vioara îşi continuă periplul său cromatic, însoţind în acest fel partida viorilor din orchestră, care prezintă cantilena lirică, uşor variată, pe care solistul a expus-o mai înainte.

Începând cu măs. 56, orchestra, prin intermediul violoncelului în combinaţie cu cornul şi apoi al violelor însoţite de trompete, reaminteşte tema passacagliei. Peste aceasta, vioara solistă suprapune în manieră variată prima idee tematică intonată în debutul părţii a treia.

Acest moment, în care cele două teme sunt evocate prin prelucrarea lor variaţională, este încheiat concluziv în *fff* de către vioară, după un parcurs tumultuos, abundent în scări cromatice desfăşurate prin valori rapide.

În următoarele măsuri asistăm la o concluzie orchestrală de o mare amploare sonoră, instrumentele de alamă având aici un rol principal. Se fac auzite structuri sonore bazate pe politonalităţi, momentul de culminaţie dinamică de la măs. 67 fiind marcat de suprapuneri acordice ce abundă în elemente cromatice.

https://biblioteca-digitala.ro

Următoarea frază, evidenţiază prin vocea viorii soliste – ce intonează în *f, ma dolce* – materialul tematic al passacagliei. Odată încheiat discursul viorii soliste, orchestra intră într-un moment tranzitoriu, ce conduce către finalul părţii a treia. Se aud acum elemente aparţinând tonalităţii *sol* minor, fraza imediat următoare aducând în prim plan – în mod evident – tonalitatea *la b* major. Pe acest fundal armonic, vioara începe să re-intoneze cantilena lirică prezentată pentru prima dată în debutul acestei părţi.

Prezentarea şi prelucrarea celor două idei tematice – a passacagliei pe de o parte şi cea a finalului pe de altă parte – se remarcă şi la sfârşitul părţii a treia. Ultimele două fraze muzicale ilustrează cu pregnanţă acest fapt.

Se observă aşadar existenţa, pe tot parcursul părţii a treia – ca de altfel de-a lungul întregului concert – a temei passacagliei. Aceasta îşi face simţită prezenţa cu obstinaţie, în mod obsesiv, străbătând şi germinând întreaga lucrare aidoma unei idei generatoare, primordiale.

Partea a treia a concertului de Pascal Bentoiu se descoperă ca fiind sinteza întregii lucrări, asemănându-se din acest punct de vedere cu partea finală a *Concertului pentru vioară Nr. 1* de Serghei Prokofiev. Atmosfera predominant onirică, ireală, culorile diafane de tip impresionist sau lirismul exacerbat, sunt elemente ce contribuie la inducerea unei stări de linişte şi de împăcare cu sine. Asistăm astfel la o

https://biblioteca-digitala.ro

rememorare a întregului concert, desprinsă parcă dintr-un vis sau dintr-o poveste, realizată prin utilizarea extinsă a cadrului tonal şi a unei orchestraţii de inspiraţie post-romantică.

SUMMARY

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş

Pascal Bentoiu – The Concerto for Violin and Orchestra

A talented symphonist, Pascal Bentoiu proves to be a true descendant of the great composer George Enescu, whose influence dominates his musical and musicological creations.
In 1958 Pascal Bentoiu composed his *Concerto for Violin and Orchestra* op. 9, which is dedicated to violinist Ştefan Gheorghiu. Sounding like a symphony for *obbligato* violin, the score of the concerto reveals a modern discourse in which keys become blurred and lose their contours, while the presence of chromatic notes and dissonances leads towards atonalism.
Lyricism or, as the case may be, the harshness of the musical discourse, the moments of expressionism and impressionism in part I, the dancing, playful and then unleashed character in the middle part, the rhapsodic, elegiac evolution in part III, punctuated by moments of harmonic aggressiveness, are elements that define this work. Besides these aspects, the influences of Romanian folklore must also be mentioned. Their *ethos* poignantly permeates the music of this concerto, being composer Pascal Bentoiu's original signature, which marks his identification with the Romanian space.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

ARTA DE CONSUM
- trei situaţii de aşteptare întru aflarea misterului -

George Balint

- Să ne imaginăm următoarele:

1. Într-o piaţă de oriunde în vremea ta, diferite tarabe cu tot felul de lucruri... Pe una dintre ele se găsesc grămadă nişte borcănele simple, transparente (inclusiv capacul). Curios, îl întrebi pe tarabagiu despre rostul lor. — *Sunt borcănele cu mister* îţi spune el. — *Cu mister?* reacţionezi nedumerit, căci vezi prea bine că sunt goale. Ironic, îl întrebi despre valoarea lor pecuniară. — *O, sunt nepreţuite*, *dar dacă vă doriţi cu adevărat*, *vă pot* ***oferi*** *un borcănel. — Şi dacă aș vrea să iau mai multe, adică să le cumpăr... — Înțeleg, dar nu-mi stă în putere să le vând. Eu nu pot decât să le ofer, doar câte unul fiecărui doritor.* În fine, iei sau poate chiar încerci să *primeşti* un borcănel oarecare, căci oricum, nimic în afara unicităţii acestui gest nu le diferențiază între ele, toate părându-ţi la fel de goale, transparente, de aceeaşi mărime şi formă. Totuşi, mai pui o ultimă întrebare: — *Şi cum să-l folosesc, cum pot afla misterul dintr-un borcănel stupid de gol? — Simplu, vă duceţi acasă şi, când veţi avea un timp propriu, scoateţi capacul. — Şi cum voi recunoaşte misterul?* insişti. — *Asta nu vă pot eu spune, dar de veți avea încredere și răbdare, cu siguranţă îl veţi afla*. Mulţumeşti omului (la urma urmei, e pe gratis), te duci acasă şi faci întocmai: scoţi capacul şi... **începi să aştepţi**...

2. Pe o altă tarabă, în aceeaşi piaţă sau într-o alta, cam tot atunci sau altcândva, poate că tot tu căutând vei afla o mulţime de borcănele de diferite mărimi şi forme simple, toate însă negre, fără vreun indiciu privind conţinutul. Tarabagiul îţi

https://biblioteca-digitala.ro

spune scurt că sunt pline ochi cu mister. *— Cu mister, păi, şi de ce sunt negre? — Tocmai pentru ca misterul să rămână ascuns. — Pot să-i scot capacul? — Desigur, însă nu aici şi nu imediat. Sunt borcănele de unică folosinţă: odată capacul scos, borcănelul va rămâne iremediabil gol. Nu veţi mai putea pune nimic înăuntru. — Nici nu intenţionez să pun altceva... Adică misterul va ieşi cu totul, definitiv? — Întocmai. — Cât mă costă şi câte borcănele pot lua? — Luaţi câte vreţi, nu vă costă nimic, condiţia este însă ca, după folosire, să le returnaţi având grijă ca fiecăruia să-i fi pus capacul la loc. Iar ca să puteți reînfileta capacul, trebuie să aveți un cod pe care să vi-l formulați în raport cu misterul ce-l veți fi descoperit. — Hm, cam complicat... Unde să le aduc, tot aici? — Probabil că da, însă de veţi fi aflat misterul, veţi şti şi unde să mă găsiţi*. De vreme ce nu te costă, optezi pentru a lua mai multe. *— Dar dacă, dintr-un motiv sau altul, nu voi putea returna borcănelul pe care l-am deschis, ce mi se poate întîmpla? — O profundă tristeţe, veţi fi cuprins pe neaşteptate de o tristeţe copleşitoare*. Asta te cam pune pe gânduri... *— Şi încă un lucru: e bine să ştiţi că fiecare borcănel conţine un mister unic* mai precizează tarabagiul. În fine, precaut, iei mai multe borcănele negre, te duci acasă şi, deşi eşti febril de curios, nu te grăbeşti să scoţi capacul vreunuia. Faptul că ştii că dacă ai ratat misterul dintr-un borcănel, îţi este la îndemână să reîncerci deschizând un altul, nu te linişteşte întru totul, mai ales că fiecare borcănel conţine un alt mister. Oricare scoatere a capacului va fi nu atât pentru prima, cât pentru *ultima* oară. E bine să fii pregătit. **Mai aştepţi o vreme**...

3. Poate că tu, acelaşi fiind sau un altul, mai devreme sau mai târziu (de celelalte situaţii), afli o tarabă cu o sumedenie de borcănele colorate efemer, strident sau palid, care mai de care cu forme mai drăguţe sau mai austere, mai inteligibile sau mai abstracte, unele închipuind chiar figuri, mai simpatice sau mai respingătoare, mai familiare ori mai ciudate... Pe dosul fiecărui borcănel, o etichetă atestă că este depozitarul unui mister unic, extraordinar. Uitându-te mai atent observi că borcănelele nu au capace. Niciunul nu poate fi deschis în vreun fel. Tarabagiul îţi explică că nici nu-i nevoie. Figura sau forma fiecărui borcănel e o aluzie la felul misterului pe care-l conţine,

https://biblioteca-digitala.ro

iar asta ar trebui să-ţi fie destul. Îl întrebi cum poţi să verifici dacă există cu adevărat vreun mister capsulat în borcănel. Cum poţi şti că nu eşti păcălit? ─ *Garanţia vine din simplul fapt al cumpărării borcănelului* îţi răspunde tarabagiul*.* ─ *Şi cât mă costă?* ─ *Preţul diferă în raport cu suma pe care v-o doriţi drept garanţie, care se va adăuga la cât aţi achitat.* ─ *Aşadar, dacă n-am avut satisfacția aflării misterului, pot returna borcănelul şi să câștig peste cât m-a costat?* ─ *Da, şi nici nu este nevoie să-mi lăsaţi definitiv borcănelul, doar să mi-l arătaţi.* În fond, toată chestia avea o logică: ca să constataţi că borcănelul e gol de mister, ar trebui să-l deschizi; cum nu are capac, va trebui să-l spargi; iar dacă-l spargi, evident că nu mai poate fi returnat. ─ *Şi totuşi, în ce condiţie mi-aş putea primi banii înapoi?* Tarabagiul te lămureşte că trebuie să poţi dovedi că borcănelul nu conţine mister, fapt pentru care singura probă acceptabilă este borcănelul intact: nespart, necrăpat, nelipit cumva. Trebuie deci să-l arăți și să-ți argumentezi afirmaţia că e gol. ─ *Așa...* Ţi-ai dori ca un atare borcănel să-ţi mai pigmenteze cu misterul lui platitudinea unei vieţi de rutină, atât de searbăde. La urma urmei, îl poţi păstra aşa cum e, doar ca bibelou, să te uiţi la el şi să visezi... Probabil vei cumpăra unul sau câte îi poţi permite. Ajuns acasă, te uiţi la borcănel şi încerci să-i desluşeşti vreun mister probabil. Poate, printr-un miracol, borcănelul se va deschide fără să se spargă. Atunci vei şti cu certitudine. Dar dacă borcănelul nu se va deschide? Şi oare conţine într-adevăr vreun mister? **Ce alta poţi face decât să aştepţi?**

- Comentariu

Morala fiecăreia dintre cele trei situaţii *povestite ţinteşte asupra premisei*. Dacă consideri că misterul de care presupui că ai nevoie ─ ca divertisment de înfiorare în raport cu linearitatea unei existenţe predictibile, rutiniere ori ca elevare dintr-un fond de anonimat sau chiar ca revelaţie a stării de taină ─ se poate găsi de cumpărat într-o piaţă, te afli în eroare. În primul rând, pentru că înfiorarea este doar aspectul fenomenal al misterului, neavând nicio legătură cu conţinutul misteruit (tăinuit). Apoi, misterul fiind doar conţinut (precum apa), nu are vreo formă specifică, de fapt, nu are nicio formă. Inform ca atare, el poate fi ascuns în oricare lucru ─ precum în borcănele

https://biblioteca-digitala.ro

diferit colorate şi figurate din situaţia a treia. Dar cum nu este o substanţă fizică, se consideră adesea că se poate proba doar ca stare, prin receptarea emoţională. Tocmai de aceea misterul nu poate fi depus în lucrurile evidente, concrete, ci în manifestările lor, ca fenomene. În a doua situaţie, a borcănelelor negre, misterul este presupus din această perspectivă. Dar fenomenele, oricât de complexe, sunt marcate de determinaţii, putând fi cercetate la nesfârşit pe cale ştiinţifică. Codul (necesar înfiletării capacului) este expresia unei abordări analitice. Misterul autentic însă, fiind de esenţă spirituală, nu are menirea să înfioare, dimpotrivă, să limpezească conştiinţa printr-un fel de tăinuire adeveritoare. El nu este dat de şi prin natura firii, ci printr-un *act*, ca fapt propriu, deliberat. Altefel zis, misterul se *oferă* și, simetric, se *primește*. Se conjugă astfel o relație etică. Este o relaţie transparentă şi totuşi discretă, precum borcănele doar aparent goale, din prima situaţie.

***Ajungem la decriptarea unei analogii privitor la artist şi opera de artă*.** Artistul este cel care nu poate altfel decât să ofere. Condiţia este de-a şti cum să-i primeşti darul. Abia atunci se porneşte pe calea realizării operei ca *devenire*. În fond, artistul oferă din fundamentul unui har inepuizabil-izvorâtor ce transcende existenţa persoanei sale. De asta nici nu poate fi judecat, dar nici nu i se poate pretinde ce, când şi cât să ofere. Asemenea borcănelului transparent şi nesemnificativ formal din prima situaţie, *opera de artă este un conţinut de mister* ce nu poate fi relevat decât prin efortul conştiinţei celui orientat către ea. Premisa constă în *a crede* că misterul este. Iar asta nu implică vreo competenţă de ordin intelectual. Apoi, de-a recunoaşte că aşteptarea întru aflarea misterului crezut are un caracter activ, asemănător unui acordaj în care, prin chiar faptul ca atare, se comportă expresia cântului. Iar după aceea, adevăratul cânt (acordat) se ascultă nu doar în, ci, mai ales, (şi) *ca tăcere*.

Atunci când presupunem că opera de artă trebuie să ne facă mai deştepţi (inteligenți, durabili, onorabili, lămuriți, tehnici) luăm borcănele negre, de unică folosinţă, care, conform celei de a doua situaţii, după ce au fost închise, trebuie returnate. În

https://biblioteca-digitala.ro

borcănelele negre misterul poartă chiar culoarea unei ascunderi depline, ceea ce atrage, stimulând curiozitatea de la nivelul simplu, ludic, la cel ştiinţific, raţional. Avem aici o relaţie de tip academic (formal, instituţional), în care artistul este un tăinuitor erudit (strateg, proiectant, povățuitor) iar opera sa un text încifrat, un cod a cărui decriptare ne oferă satisfacţia unei experienţe intelectuale deosebite, legitimându-ne ca persoane de elită (alese). Este aici o subtilă atingere cu arhetipul construirii (lucrării): borcănelul returnat este chiar construcţia realizată de un meşter iniţiat în decriptarea proiectului unui arhitect (cosmic/mitic) nevăzut, dar manifest (imperativ/ determinativ/destinal). O relaţie-punte cu originarul. Orice construcţie este expresia unui mister (proiect) dat la iveală (realizat/înălțat). Prin aceasta, în plan simbolic, se translează dinspre lunar/nocturn (ezoteric) către solar/diurn (exoteric).

Dar de unde acea tristeţe, în cazul când borcănelul nu mai ajunge să fie returnat? Desigur, survine din iraţional, dar nu ca urmare a unei septicităţi de ordin etic, nu este deci o tristeţe a conştiinţei ─ precum regretul sau remuşcarea (primenitoare de altfel) de a nu-ţi fi respectat cuvântul (condiţia acceptată deliberat), ci ca expresie a unui dezacord între două planuri: gândirea în abstract (mental) şi simţirea în afect (sufletesc). Altfel spus, să poţi şi totuşi să nu te înduri (să returnezi borcănelul, deşi e gol de mister) ori să-ţi doreşti (vrei) şi totuşi să nu poţi (deoarece nu ai aflat codul potrivit reînfiletării capacului). Este un dezacord paradoxal ─ în general, tristeţea pândeşte din spatele intelectului ─, un soi de disonanţă infra-umană, inhibitivă. Pentru că, în mod natural, borcănelul nu poate fi dat vreodată înapoi, în ascendent, ci doar ştafetat (dat mai departe) mereu înainte, în descendent, precum o învăţătură. Natura se opune drastic reversibilităţii; acceptă, stimulând chiar, prin diversitate, doar evoluţia. Însă, în raport cu timpul, neputinţa întoarcerii creşte în noi sentimentul departelui. Sufleteşte, îi mai spunem: dor, nostalgie, înserare, murire...

A treia situaţie narată are în vedere acele opere pe care considerăm că le putem evalua doar pe criterii estetice, motivate sau probate efectiv prin starea emoţională rezultând din contactul nemijlocit. Este un amestec alandala între

https://biblioteca-digitala.ro

argumentele de tip "mască" (persona), raţionale, inteligibile prin logica exprimării, şi cele de factură egotică (umbra), iraţionale, receptabile prin intensitatea emoţiei (aşa-zisa trăire). Artistul este perceput ca producător/artizan/decorator ori terapeut, un meşteşugar al divertismentului căruia i se poate comanda oricând un tip de produs (unic sau de-serie) declinabil cantitativ. Frumosul şi urâtul se propagă într-un anume format cultural, printr-o grilă de criterii care nu referenţiază şi asupra valorii de autenticitate, ca adevăr transcendent şi catarctic. Analogia spontană (empirică) cu eticul sau utilul — frumos/plăcut/ atrăgător = bun/folositor, urât/greţos/respingător = rău/inutil — ţine de un reflex laic, primar, conjugat judecăţilor adversative şi agresive (autoritariste, radicaliste, exclusiviste).

La suprafață, cum culorile ce machiază (cosmetic) borcănelul se scorojesc vrând-nevrând, vor trebui luate mereu alte şi alte borcănele, tot mai diferite şi mai figurativ sofisticate, sub imperativul satisfacerii unor emoţii care, deşi de scurtă durată, se regenerează aproape ciclic-complicativ, prin fiziologia unei necesităţi funciare, de nestăvilit. Fără a băga de seamă, tocmai ce am glisat în arealul relaţiilor comerciale referite obiectelor de consum. Iar ieşirea din acestă încartiruire (prin propria contribuţie la amăgirea de sine) nu e tocmai lesne de întreprins, căci nu poate fi nicicând şi nicicum călăuzită.

Cel mai adesea, printr-un jalnic mainstream al societăţii moderne, consumul e cotat ca reper axiologic. *Arta de consum*, în fond, este expresia unei contradicţii în termeni. La propriu, artisticul din artă, respectiv esenţa spirituală a operei, nu se poate cuantifica. Igiena unei relații de suprafață cu obiectul-suport al artei este exclusiv convențională, ținând de un set de cutume induse manipulativ victimelor consumului. De regulă, omul consumist se petrece în subcultural, comasându-se anonimatului, căutând obsesiv şi bezmetic să fie trendy și cool, mereu gata să se rătăcească de sine, speriat de ipostaza singurătății, să nu care cumva să *cadă pe gânduri*. Căci experiența suspendării din obişnuinţele cotidiene se resimte cel mai adesea ca stres de îndoială. Ori dubitaţia este utilă doar cercetătorului (intelectualul/eruditul din a doua situaţie).

https://biblioteca-digitala.ro

Unde şi cum să distingem *artistul (ciudat) care ne oferă creator; eruditul (familiar) care ne propune călăuzitor; neguţătorul (străin) care ne îmbie ademenitor?* Ca să putem căuta lămuritor, trebuie să înţelegem că fiecare, după rostul lui, se aşează altundeva în geografia/geometria cetăţii.

Artistul se află privind fără-de-timp la magicul hotar dintre pisc şi abis. Poziţia sa conjugă simultan două perspective: dinspre cetate (locuitul cultural, conformativ) pare că se află într-o margine oarecare (anonim, hoinar, neadecvat, nesemnificativ); dinspre necetate (datul natural, informativ) se află într-un centru ubicuu (inapropriabil, indefinibil, textural, magic). Dacă marginea poate fi întrezărită, centrul rămâne invariabil ascuns, valenţele sale nefiind accesibile unei priviri cetăţeneşti (ordinare, prejudecate). Opera artistului deschide totdeauna un interval de expresivitate prin care ni se oferă ─ deopotrivă dinăuntru și dinafară ─ o posibilitate de *fiire* aparte. Nu este un interval de parcurs, iniţiatic, ci de contemplat creator, întru-spirit. Permanent incomensurabil şi transcendent. Tainică, asemenea materiei întunecate din univers, substanţa intervalului artistic ţine lumea întru-laolaltă (sieşi), revocându-i sublimativ sensul ascuns al destrămării. Miracolul artistic face ca lumea să nu se piardă de sine; omul de omenie.

Eruditul (maestrul cultivator sau iniţiatul) se va găsi la intersecţia între două drumuri: unul conducând în cetate (gândirea), celălalt tăind prin cetate (simţirea). De ordin istoric, aceste intersecţii se pot afla oricând şi oriunde în umbra sau lumina cetăţii, apărându-ne ca ipostaze din asceza unui parcurs itinerant ori iniţiator, menite să borneze timpul cu înțelesuri.

Neguţătorul (agentul culegător de oriunde) bruiază între cetăţi (culturi) drumuri nesemnificative intervalic. În mod necesar ele trebuie să fie cât mai lineare şi scurte, lesne de parcurs, tinzând să comprime timpul până la instantaneitatea clipei, şi aproape intangibile mersului (decuplate de planul terestru, gravitațional), ca un traseu aerian. Marfa, ca nefăcut al său, va fi expusă într-o piaţă. Piaţa este un loc paradoxal, un fel de necetate (sălbăticie, dezordine) delimitată în cetate (civilizaţie, ordine), necontenind în dezmărginirea oricărui perimetru de stabilitate-conservare prin mobilitate-transformare.

https://biblioteca-digitala.ro

Un loc al schimbului fluid. Dintr-un resort fenomenal entropic, forfota pieţei creşte inund în teritoriul cetăţii, revărsându-se prin stradal către oriunde şi peste tot. În ea nu se locuieşte, doar se negociază/contractează, repede, prin formule scurte, prin (în)semne. Este fără doar şi poate un loc diurn (nu poate via decât sub lumină), însă, deşi în preajma porţilor cetăţii, nu se conjugă tendinţei de a rămâne/intra pentru o aşezare durabilă. De altfel, durata pieţei este atinsă de precaritatea efemerităţii, ca exemplară expresie a lui *aici-şi-acum* în mod exclusiv: *doar*-aici şi *doar*-acum. Un loc dinamic extrem, cu geometrie şi densitate variabile, aglomerat în diurn şi lucitor în nocturn. Un straniu suport al divertismentului de orice fel; un fatal prilej al înstrăinării şi seducţiei. Este locul din care necesitatea însăşi se propagă ca fals iar libertatea ca iluzie. Cunoscuta zicere atribuită lui Horaţiu *Carpe diem* (Trăieşte-ţi clipa), scoasă din arealul ei lucrativ şi convertită unui plan hedonist, a devenit manipulativul slogan al chemării de a rămâne în piaţă/stradă fără de a mai căuta la un orizont de stabilitate, fără de a mai cuteza efortul dăinuirii și cugetării pentru viitor. Spre a rămâne în piaţă, singura condiţie este să-ţi primeneşti rătăcirea ca pretutindeni-în-neajungere, ca nicăieri-în-oriunde.

Cum omul este o fiinţă complexă (benefic-fatală), cu resorturi de completitudine, dar şi de abisalitate, se prea poate ca cele trei situaţii narate să se petreacă, în proporţii diferite, şi în circumstanţa unei singure persoane. Căutându-şi misterul, fiecare persoană culturală se propagă sublimativ sau decadent în/printr-o experienţă aparte, ale cărei gust, nostalgie, învățătură, valoare îi rămân în raport cu scopul: spre desfătare (prin întâmplarea *auzirii*); spre cunoaşterere (prin proiectarea *audierii*); spre spiritualizare (prin devenirea *ascultării*); spre inimare (prin creaţia *tăcerii*). Diferenţa se obiectivează mai ales prin timpul acordat fiecărui tip de deziderat şi fundamentele de susţinere, de ordin: *senzorial* ─ trupul (simţitor); *emoţional* ─ sufletul (doruitor); *intelectual* ─ cugetul (aflător); *etic* ─ conştiinţa (morală); *creator* ─ inima (în-credinţ(at)ă). Cum şi cât să aştepţi rămân ca repere de moment, imediate și pulsative, în dezbaterea la nesfârşit a problemei de-*a fi în deschisul lumii*. **Să aşteptăm, aşadar...**

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

George Balint

CONSUMERIST ART
– Three Instances of Waiting for the Revelation of Mystery -

The essay “Consumerist Art – Three Instances of Waiting for the Revelation of Mystery” puts forward a view of the artist and his work narratively tackled from three perspectives, whose common element is *mystery*, that is, the generic content of the art work. The difference lies in the ways that are chosen in order to approach and shroud this mystery in a certain composition. Mystery cannot be consumed, therefore it cannot be marketed. Moreover, mystery cannot be assessed, as the substance of its materiality is ineffable, pertaining to the essence, and not to appearance. Finally, mystery can only be offered and received, provided it should be preserved in order to grant the possibility of creative contemplation. After all, besides triggering thrill and wonder, mystery is what makes one muse. Searching for their own mystery, all cultural persons propagate themselves through some unique experience of sublimation or decadence whose taste, nostalgia, teaching, and value are connected to its purpose: delight (through *hearing*); knowledge (through *hearkening*); spiritual transformation (through *listening*); and heart-listening (though *silence*). In what way and how long one should wait for the mystery to reveal itself is left to the immediate and pulsating impulse of the moment, in the eternal debate on how to allow yourself to be surprised by the mystery of the world.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro